

সং গী তে সু ন্দ র

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য

প্রধান অধ্যাপক, নাট্যকলা বিভাগ ; অধ্যক্ষ, বাংলা ও নাটক বিভাগ ;
সর্বাধ্যক্ষ, কলা বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

জিজ্ঞাসা ॥ কলিকাতা

প্রথম প্রকাশ, আনু ১৩৬৭

প্রচ্ছদশিল্পী : শ্রীসুধীন্দ্রকুমার ভট্টাচার্য
শ্রীশ্রীবিজয়কৃষ্ণ সাধন আশ্রম
পোঃ নরেন্দ্রপুর, ২৪ পরগণা

প্রকাশক : শ্রীশ্রীশকুনার কুণ্ড
জিজ্ঞাসা
১৩৩এ, রাসবিহারী অ্যাভিনিউ, কলিকাতা-২৯
১এ, কলেজ রো, কলিকাতা-৯

মুদ্রাকর : শ্রীপরেশচন্দ্র বসু
ব্রাহ্মমিশন প্রেস
২১১/১ বিধান সরণি
কলিকাতা-৬

সংগীতশাস্ত্রী

অক্কেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহাশয়ের

কল্পিতকরকমলে—

সূচী

বিবরণ	পৃষ্ঠাঙ্ক
নিবেদন : অহুবাদক	[৫—১২]
ভূমিকা : অহুবাদক	১—২৪
প্রথম অধ্যায় : আবেগের ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত শিল্পতত্ত্ব	২৭—৩৮
দ্বিতীয় অধ্যায় : সংগীত কি অহুত্বের প্রকাশ	৩৯—৫৮
তৃতীয় অধ্যায় : সংগীতে হৃদয়	৫৯—৭৮
চতুর্থ অধ্যায় : সংগীতের কলস্রুতি	৭৯—৯৪
পঞ্চম অধ্যায় : সাংগীতিক ধ্যান	৯৫—১০৮
ষষ্ঠ অধ্যায় : সংগীত ও প্রকৃতি	১০৯—১২০
সপ্তম অধ্যায় : সংগীতের বিবরণবহু	১২১—১৩২

গ্রন্থকারের অজ্ঞাত গ্রন্থ

১।	নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটকবিচার	১ম খণ্ড
২।	" " "	২য় "
৩।	" " "	৩য় "
৪।	" " "	৪র্থ "
৫।	" " "	৫ম "
৬।	নাটক ও নাটকীয়ত্ব	(জিজ্ঞাসা)
৭।	রবীন্দ্র নাট্যসাহিত্যের ভূমিকা	"
৮।	নাটক লেখার মূলসূত্র	"
৯।	নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা	(বিদ্যোদয় লাইব্রেরী)
১০।	হোরেসের আর্টস্ পোয়েটিকা	(মডার্ন বুক এজেন্সী)
১১।	এরিস্টটলের পোয়েটিকস্ ও সাহিত্যতত্ত্ব	(জাতীয় সাহিত্য পরিষদ)
১২।	শিল্পতত্ত্বপরিচয়	"
১৩।	নাটকের রূপ-রীতি প্রয়োগ	"
১৪।	ক্রোচের 'এস্কেটিক' ও 'এসেন্স অফ এস্কেটিক'	"
১৫।	ক্রোচের এস্কেটিক (তত্ত্ব ও ইতিহাস)	(রবীন্দ্রভারতী)
১৬।	মহাকাব্য জিজ্ঞাসা	
১৭।	প্লটাইনাসের দর্শন ও সৌন্দর্যতত্ত্ব	(বঙ্গবন্ধু)

নিবেদন

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ে সংগীত বিভাগের স্নাতকোত্তর শ্রেণীতে ‘শিল্পতত্ত্ব’ অধ্যাপনা করতে গিয়ে সাধারণ শিল্পতত্ত্বের গ্রন্থাদির সঙ্গে সংগীতশিল্পতত্ত্বের গ্রন্থাদিও পাঠন-পাঠন করতে হয়েছে এবং বিভিন্ন চারুকলাশিল্পের ক্ষেত্রে (নৃত্য, নাট্য, সংগীত, চিত্র, ভাস্কর্য, কাব্য) সাধারণ শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে কিভাবে প্রযুক্ত হয়, না হয় তা বিশেষভাবে অহুসদ্ধান করতে হয়েছে। এই অধ্যাপনাস্থলেই স্থানসূলিক রচিত ‘The Beautiful in Music’ (সংগীতে সুন্দর) গ্রন্থখানির সঙ্গে আমার পরিচয় হয় এবং গ্রন্থখানি অহুবাদ করার আগ্রহ জন্মে। রবীন্দ্রভারতী পত্রিকায় আমি গ্রন্থখানির অহুবাদ প্রকাশ করতে থাকি এবং একাধিক সংগীততত্ত্ববিশারদ অহুবাদের মাধ্যমে গ্রন্থ পাঠ ক’রে আনন্দ প্রকাশ করেন। অহুবাদ পাঠ ক’রে সংগীততত্ত্ববিদ স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ একখানি দীর্ঘ উৎসাহবর্ধক পত্রে আমাকে গল্পবাদ জানান এবং স্থানসূলিক-এর বইখানি কোথায় পাওয়া যাবে তা জানতে চান। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ একপটে স্বীকার করেন—আমাদের দেশে সংগীতশিল্পতত্ত্ব বিষয়ে এই ধরনের গ্রন্থ কখনও লেখা হয়নি এবং এই জাতীয় গ্রন্থের অহুবাদ সংগীতকলাশিল্পের অহুদয়ের জন্য একান্তভাবে আবশ্যিক। স্বামীজীর পত্র ও প্রশংসা পেয়ে আমি পূরিত্বিত হয়েছি এবং সংগীততত্ত্বজিজ্ঞাসু ছাত্রছাত্রীদের বড় একটা চাহিদা পূরণ করতে পেয়ে নিজেকে গল্প মনে করছি। আমি আশা করি চারুকলাশিল্পের দিকে শিক্ষাবিদদের এবং রাষ্ট্রনায়কদের দৃষ্টি যতখানি পড়বে এই জাতীয় গ্রন্থের সমাদর ততখানি-বৃদ্ধি পাবে এবং চারুকলাশিল্পের ক্ষেত্রে থেকে অশিক্ষিতপটুরা বিদ্যার নেবেন। আমাদের শিক্ষাধিনায়করা এখনও চারুকলাকে বিদ্যার সম্পূর্ণ মর্যাদা দিতে কুণ্ঠিত এবং কুণ্ঠিত ব’লেই তাঁরা মনে করেন—চারুকলাশিল্পক হতে গেলে সাধারণ শিক্ষার, ভাবাজ্ঞানের ও তত্ত্বজ্ঞানের কোন প্রয়োজন নেই, নাচতে পারলেই নৃত্যবিদ, গান করতে পারলেই সংগীতবিদ, অভিনয় করতে পারলেই নাট্যবিদ, স্বাক্ষতে পারলেই চিত্রাঙ্কনবিদ, মূর্তি গড়তে পারলেই মূর্তিনির্মাণবিদ এবং লিখতে পারলেই কাব্যবিদ হওয়া যায় অথচ এঁরা জানেন যে প্রাচীন ভারতে স্বারা চারুকলাতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন, চারুকলার শিক্ষক ছিলেন, তাঁরা সকলেই মহাশিক্ষিত হুনি অথবা পণ্ডিত। তাঁরা একাধারে শাস্ত্রবিদ ও কলাকুশলী ছিলেন।

এই সব শিক্ষাধিনায়করা এই কথাটি ভুলে যান যে চারুকলার যোগ্যতম শিক্ষক তিনিই যিনি একাধারে বহুশাস্ত্রবিদ পণ্ডিত এবং প্রয়োগদক্ষ শিল্পী। যিনি শুধু পণ্ডিত, শিল্পী নন তিনি যেমন শিক্ষক হিসাবে অযোগ্য তেমনি যিনি শুধু শিল্পী, কিন্তু শাস্ত্রজ্ঞানবিহীন তিনিও তেমনি অযোগ্য। চারুকলাশিক্ষার মান বৃদ্ধি করতে হ'লে চারুকলাশিক্ষকের আসনে এমন সব ভূমিকে বসাতে হবে যারা অভ্যন্তরীণ শিক্ষকের মতোই সাধারণ এবং বিশেষ উভয় শিক্ষায় শিক্ষিত। একটা দৃষ্টান্ত দিলেই আমার বক্তব্যের তাৎপর্য বুঝতে পারা যাবে। যদি কেউ কোন চারুকলার বিশেষজ্ঞ হতে চান তবে তাঁকে অবশ্যই শিল্পতত্ত্ব পাঠ করতে গিয়ে দর্শন, মনতত্ত্ব প্রভৃতি শাস্ত্রে পৌঁছতে হবে। অভ্যন্তরীণ বিশেষ শিল্পের ইতিহাস জানতে গেলে তাঁকে অবশ্যই সাংস্কৃতিক ইতিহাস পড়তে হবে এবং সাংস্কৃতিক ইতিহাস পড়তে গিয়ে রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিত জানতেই হবে। অধ্যাপনার জন্যই যখন এত বিস্তারিত জ্ঞান আবশ্যক, গবেষণা করা ও গবেষণা পরিচালনার জন্য আরো কত গভীর ও বিস্তৃত জ্ঞানই না অপরিহার্য!

আমি মনে করি রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা শিল্পশিক্ষার জগতে যুগান্তর এনে দিয়েছে। চারুকলা নিয়ে অনার্স ও এম. এ. পাশ করছেন যারা, চারুকলা নিয়ে গবেষণা করছেন যারা, তাঁরা চারুশিল্পশিক্ষার মানকে অবশ্যই উন্নত করবেন; এমন একদিন আসবে যেদিন রবীন্দ্রভারতীর মতো চারুকলা-বিশ্ববিদ্যালয় ভারতের প্রত্যেক রাজ্যে গ'ড়ে উঠবে এবং এম. এ. উপাধিধারীদের উপরে শিক্ষাদানের দায়িত্ব স্তম্ভ হবে। সেদিন ভারতবর্ষে স্থানসুলভ অপরিচিত ব্যক্তি থাকবেন না এবং তাঁর 'The Beautiful in Music' (সংগীতে সুন্দর) সংগীতের স্নাতকোত্তর পাঠ্যতালিকায় বিশিষ্ট স্থান অধিকার করবেই।

এই গ্রন্থখানির অগ্রবাদে আমাকে বিশেষ উৎসাহ দিয়েছিলেন রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রথম উপাচার্য শ্রীহিরণ্যর বক্ষ্যোপাধ্যায় মহাশয়। তিনি একাধারে শিল্পী ও শিল্পতত্ত্বরসিক। তাঁকে আমি প্রণাম জানাচ্ছি। স্মরণ করছি 'রমেশনাথ'কে—যিনি সংগীতশিক্ষার উন্নতির জন্য সংগীততত্ত্বজ্ঞানের প্রয়োজনীয়তা বিশেষভাবে উপলব্ধি করেছিলেন এবং পাঠ্যতালিকায় শিল্পতত্ত্বকে বিশেষ স্থান দিয়েছিলেন। সংগীত বিভাগের শ্রীতিভাজন অধ্যাপক ডঃ শ্রীঅমির বক্ষ্যোপাধ্যায়ের গবেষণা পরিচালনা করতে গিয়ে বহুদিন সংগীতের বহু সমস্যা নিয়ে আলোচনা করেছি। শ্রীমান অমির শুধু মতামত দিয়েই আমাকে সাহায্য করেনি ঐক ঘেঁষেও

একটা গুরু দায়িত্ব থেকে মুক্ত করেছে। আমার পরমবন্ধু শ্রীশ্রীশকুমার কুণ্ড মহাশয়
গ্রন্থখানি প্রকাশের দায়িত্ব নিয়েছেন। তাঁকে আমি প্রীতি ও শুভেচ্ছা জানাচ্ছি।

পরিশেষে আমি এই কামনাই করি—“সংগীতে সুন্দর” সংগীততত্ত্বজিজ্ঞাসুর
নানা জিজ্ঞাসা পরিতৃপ্ত করুক, সংগীততত্ত্বচিন্তার ক্ষেত্রে মনস্বী সংগীতরসিকদের
আকর্ষণ করুক।

৪৯ শরৎ বহু রোড

সুভাবনগর

দমদম গোরাবাজার

কলিকাতা-২৮

সাধনকুমার ভট্টাচার্য

ভূমিকা

সংগীত বেহেতু স্তম্ভতম চারুশিল্প এবং চারুশিল্পের সাধারণ সংজ্ঞাটি প্রত্যেক চারুশিল্পের ক্ষেত্রেই সুপ্রযোজ্য হওয়া আবশ্যিক, শিল্পতত্ত্বের ক্রমবিকাশের ইতিহাসের সঙ্গে সংগীতশিল্পতত্ত্বের ইতিহাস অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত হয়ে থাকতে বাধ্য। শিল্পতত্ত্বের ইতিহাস যেখানে যেখানে বাঁক নিয়েছে, সংগীতশিল্পতত্ত্বও সেখানে সেখানে বাঁক দেখা গিয়েছে। প্রাচীনতম অমুকরণবাদ থেকে আরম্ভ করে অতি সাম্প্রতিক ‘কনকিগারেশানিজম’ অর্থাৎ বিমূর্তরূপ-নির্মিতিবাদ পর্যন্ত যত রকমের মতবাদ দেখা দিয়েছে, সংগীতশিল্পতত্ত্বের আলোচনা ঐ সকল মতবাদের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছে। বাস্তবিকই যিনিই পরিপাটি চিন্তা করতে চেষ্টা করেছেন, অর্থাৎ চারুশিল্পের সাধারণ সংজ্ঞা নির্ধারণ করে নেওয়ার পক্ষে ঐ সংজ্ঞার সঙ্গে সঙ্গতি রেখে, সংগীতের সংজ্ঞা, স্বরূপ, উদ্দেশ্য প্রভৃতি আলোচনা করতে অগ্রসর হয়েছেন, তিনিই বিভিন্ন সিদ্ধান্তের ভিতর থেকে একটি সিদ্ধান্তকে বেছে নিয়েছেন এবং সেই সিদ্ধান্তের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে সব সমস্তার আলোচনা করেছেন। তাই সংগীততত্ত্ব-বিচারে হান্সলিকের স্থান নির্দেশ করতে হ’লে প্রথমেই আমাদের দেখতে হবে হান্সলিকের আগে এবং তাঁর সময়ে শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে কোন্ কোন্ মতবাদ প্রচলিত ছিল, কোন্ মতবাদ তাঁর মনের উপর অধিক প্রভাব বিস্তার করেছিল, বিভিন্ন মতবাদের অব্যাঙ্গি-অতিব্যাঙ্গি দোষ লক্ষ্য করার পরে নতুন কোন্ সিদ্ধান্ত তিনি গ্রহণ করেছিলেন এবং সেই সিদ্ধান্ত সম্ভাব্যজনকভাবে সব প্রশ্নের মীমাংসা করতে পেরেছে কি না। বলা বাহুল্য, কাজটি খুবই আয়াসসাধ্য ব্যাপার এবং শিল্পতত্ত্বের ছোটখাট একখানি ইতিহাস রচনা না করে, বা প্লেটোর সময় থেকে ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত শিল্পতত্ত্বের ক্রমবিকাশের ইতিহাস আলোচনা না করে কাজটি করা সম্ভব নয়। অথচ হান্সলিকের “সঙ্গীতে সুন্দর” গ্রন্থখানি রচিত হওয়ার আগে পর্যন্ত, অর্থাৎ প্লেটো-এরিস্টটেলের সময় থেকে ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত, শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে যে-সব প্রধান প্রধান মতবাদ দেখা দিয়েছে তাদের বিচারিত-বিবরণ দেওয়ার অবকাশ এখানে নেই। তবে তা না থাকলেও তাদের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দিতেই হবে ~~একটি~~ প্রধান প্রধান সিদ্ধান্তের উল্লেখ ও এক সিদ্ধান্ত

থেকে অপর সিদ্ধান্তের মৌলিক পার্থক্য কোথায় তা নির্দেশ করতেই হবে। এই সব সিদ্ধান্তের পটভূমিতে স্থানসূচিকের চিন্তাকে দাঁড় করিয়ে দেখতে পারলে তবেই তার স্বরূপ ভালোভাবে বুঝতে পারা যাবে।

সকলেই জানেন ইরোরোপের শিল্পতত্ত্ব নিয়ে প্রথম আলোচনা হয়েছিল গ্রীসে এবং আলোচনার সূত্রপাত করেছিলেন দার্শনিক প্লেটো এবং তাঁর সুযোগ্য শিষ্য মনীষী এরিস্টটল। এঁরা যে মতবাদ প্রবর্তিত করেছিলেন তা শিল্পতত্ত্বে ‘অহুকরণবাদ’* নামে প্রচলিত। প্লেটো এবং এরিস্টটল শিল্পকে অহুকরণাত্মিক ক্রিয়ার ফল বলে মনে করতেন এবং ভাস্কর্য, চিত্র, সংগীত, কাব্য, নৃত্য প্রভৃতি যত শিল্প আছে সব শিল্পই তাঁদের মতে অহুকৃতি। এরিস্টটল-কৃত ‘পোয়েটিকস্’ গ্রন্থ থেকে একটি উদ্ধৃতি দিলে বক্তব্যটি আরো স্পষ্ট বুঝা যাবে। তিনি লিখেছেন—“মহাকাব্য ও ট্রাজেডি, কমেডি ও ডিগিরামিক কবিতা অর্থাৎ প্রশস্তি-কাব্য, বাণির এবং বীণার সংগীত অহুকরণেরই বিশেষ বিশেষ রীতি। একের সঙ্গে অস্ত্রের পার্থক্যের কারণ মাধ্যমের, বিষয়বস্তুর এবং রীতির পার্থক্য। অনেকে যেমন বর্ণ ও আকৃতির মাধ্যমে বিভিন্ন বস্তুকে অহুকরণ বা উপস্থাপন করেন, তেমনি উল্লিখিত শিল্পের ক্ষেত্রেও অহুকরণ ব্যাপারটি নিম্পন্ন হয় হৃদয়, ভাবা ও সুর (harmony) এই তিনের একক অথবা সমবেত সহযোগে। এমনভাবে বাণির এবং বীণার সংগীতে শুধুমাত্র সুর ও চন্দ্র প্রযুক্ত হয়ে থাকে ...নৃত্যে সুরকে বাঁধ দিয়ে শুধু হৃদয় ব্যবহৃত হয়, কারণ নৃত্য চরিত্রকে, আবেগকে ‘এবং ক্রিয়া বা ঘটনাকে ছন্দোময় অঙ্গভঙ্গিমায় অহুকরণ করে থাকে।’” এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত এখানে খুব স্পষ্ট এবং তাঁর মতে সংগীত সুরের মাধ্যমে অহুকরণ করে এবং সুরের মাধ্যমে যে-বস্তুকে অহুকরণ করা সম্ভব, সেই বিষয়বস্তুকেই অর্থাৎ ভাববস্তুকেই অহুকরণ করে। অহুকরণবাদের তাৎপর্য অহুধাবন করলেই এরিস্টটলের সিদ্ধান্ত আরো সহজে বুঝতে পারা যাবে। অহুকরণবাদের প্রথম বক্তব্য এই যে, বাহুবের মধ্যে অহুকরণবৃত্তি সহজাত এবং খুবই প্রবল। দ্বিতীয় বক্তব্য এই যে, এই বৃত্তির এবং এই বৃত্তির সঙ্গে আরো একটি সহজাত বৃত্তির—‘instinct of harmony and rhythm’—যোগ ঘটায় শিল্পের সৃষ্টি হয়। তৃতীয় বক্তব্য এই, প্রত্যেক শিল্পের নির্দিষ্ট মাধ্যম (মিডিয়াম) আছে, এবং ঐ

* প্লেটোর মতবাদ।

মাধ্যমের সামর্থ্য অহুসারে নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুও আছে। চতুর্থ বক্তব্য এই যে, ঐ নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুকে উপস্থাপন করার সাক্ষ্যের উপরেই শিল্পের উৎকর্ষ নির্ভর করে। পঞ্চম বক্তব্য এই যে, শিল্প-আবাদনজনিত আনন্দের মধ্যে জ্ঞানের আনন্দ কিছুটা থাকলেও আসলে শৈল্পিক আনন্দ সার্থক অহুসরণ অর্থাৎ সুসম্পূর্ণ এবং বখাবৎ রূপ দেখার আনন্দ, এক কথায় শিল্পীর অহুসরণপ্রতিভা উপলব্ধি করার আনন্দ। এখন শিল্পতত্ত্বে অহুসরণবাদের বিশেষ তাৎপর্য কি এ প্রশ্ন কেউ যদি ভোলেন, উত্তরে বোধ হয় এই কথাই বলতে হবে যে অহুসরণবাদের বিশেষ তাৎপর্য এই যে অহুসরণবাদীরা একদিকে যেমন অহুসরণবৃত্তিসম্পন্ন একজন অহুকর্তা বা শিল্পীর অস্তিত্ব স্বীকার করেন, অন্যদিকে তেমনি একটি অহুকার্য বাস্তব জগতের অস্তিত্বও স্বীকার করেন—যে জগৎ বস্তুজগতে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিচিত্র রূপ নিয়ে, জীবজগতে ভাবাবেগ রূপে, বিশেষতঃ মানবজগতে, চরিত্র এবং চরিত্রের অভিব্যক্তি আঙ্গিক-বাচিক-সাহিত্যিক রূপে বিবর্তিত হয়ে চলেছে। অহুসরণবাদীর ধারণা শিল্পীর কাজ এই বিচিত্র জগতকে স্বরূপে জানা এবং বিশেষ আকারে রূপ দিয়ে সকলকে জানানো। শিল্পী তাঁর রূপসংস্কার থেকে বত নতুন রূপ, বত সম্ভাব্য রূপই কল্পনা করুন না কেন, তাতে জগতের কোন না কোন রূপের আদল থাকবেই—তা প্রতিরূপ না হতে পারে, অহুরূপ হবেই। কারণ, জগতের অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ না করে শিল্পী আর কি প্রকাশ করবেন? এখানেই অহুকার্য বাস্তব একটি ‘জগতের অস্তিত্ব’ বা ‘জগতের অভিজ্ঞতা’—এই দুটি কথা বিশেষভাবে স্মরণ রাখার জন্ত অহুরোধ করছি। এর পরে কল্পনাবাদের সঙ্গে অহুসরণবাদের পার্থক্য নিরূপণ করার সময়ে আমরা দেখব অহুসরণ ব্যাপারটি বাস্তব জগতের রূপের অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ করতে বতখানি বাধ্য, কল্পনা ততখানি বাধ্য তো নয়ই, বরং সম্পূর্ণ স্বাধীন। অর্থাৎ অপূর্ববস্তু—অপূর্বরূপ নির্মাণে ব্যাপৃত, যেখানে অহুসরণ বিষয়্যভিযুগী, বিষয়্যাহুগ ব্যাপার কল্পনা সেখানে উর্দ্বনাভের মতো আশ্রয় ভিতর থেকেই অপূর্ববস্তু নির্মাণ করে।

আগেই বলা হয়েছে এক শিল্প থেকে অন্য শিল্প পৃথক হয় মাধ্যমের পার্থক্যে, বিষয়বস্তুর পার্থক্যে এবং রীতির পার্থক্যে। ভাস্কর্যের মাধ্যম বা উপাদান হচ্ছে পাথর, ধাতু, মাটি ইত্যাদি এবং বিষয়বস্তু—বিভিন্ন প্রেণীর মূর্তি; চিত্রের উপাদান হচ্ছে বর্ণ ও রেখা এবং বিষয়বস্তু হচ্ছে প্রাকৃতিক দৃশ্য বস্তুর, প্রাণীর এবং মানুষের দৃশ্য মূর্তি। ভাস্কর্য ও চিত্র ঐচ্ছিক নিজ উপাদান দিয়ে এমন সব শিল্প বা হস্তকর

রূপ সৃষ্টি করে বা দৃষ্টিগ্রাহ্য। কিন্তু কাব্যের ক্ষেত্রে আমরা দেখি, কবি ভাষার উপাদানে জগতকে, জীবনকে বর্ণনা করেন; ভাস্করের মতো, চিত্রকরের মতো দৃষ্টিগ্রাহ্য কোন বস্তুরূপ গড়তে পারেন না। অর্ধপূর্ণ শব্দের সংকেতে সব কিছুই বর্ণনা করা যায়; তাই কবির অহুকরণীয় বিষয়বস্তুর ব্যাখ্যা ব্যাপকতা। নৃত্যশিল্প কি অহুকরণ করে এই প্রশ্নের উত্তরে এরিস্টটল পরিকারভাবেই বলেছেন, নৃত্য ছন্দোলায়ে ও দেহভঙ্গিয়ার—চরিত্রকে, ভাবাবেগকে এবং ক্রিয়াকে উপস্থাপন করে। সংগীতের ক্ষেত্রে প্রবেশ করলে দেখা যায়—সংগীতের উপাদান বা মাধ্যম হচ্ছে সুরধ্বনি এবং ছন্দোলায়; এই দুই উপাদানের সাহায্যে সুরশিল্পী অহুকরণ করেন—অন্তর্গত ভাবাবেগকে। সুরধ্বনি এবং শব্দের মধ্যে পার্থক্য এই যে ‘শব্দ’ যেখানে সংকেতময়, অর্থাৎ অর্থব্যাঞ্জক, সুরধ্বনি সেখানে নিরর্থক এবং নিরর্থক সংকেতবিহীন বলেই সুরধ্বনি কোন কিছুকে বর্ণনা করতে পারে না, পারে শুধু ভাবাবেগের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করতে ও পারে শুধু সুর-ছন্দের, ধ্বনির ও গতির মধ্যে ভাবাবেগের বর্ণের ও গতির সাদৃশ্যকে অভিব্যক্ত করতে। প্লেটো, এরিস্টটল এত খুঁলে না লিখলেও অহুকরণবাদের দিক থেকে সংগীততত্ত্বকে যে এই ভাবেই উপস্থাপিত করতে হবে, এরিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

এখানে একটা প্রশ্ন উঠতে পারে—কারো মনে হতে পারে—বলিও কারো মনেই আজ পর্যন্ত এ প্রশ্নটি জাগেনি—এরিস্টটল যেভাবে কথাগুলি বলেছেন তাতে এই কথাই মনে হওয়া স্বাভাবিক যে ‘হারমনি’ এবং ‘রিদম্’ সংগীতের মাধ্যম, এবং সংগীতের অহুকার্য বিষয় হচ্ছে ভাবাবেগ। কিন্তু এরিস্টটল যখন একথাও স্বীকার করেছেন যে ‘instinct of imitation’—অহুকরণবৃত্তি যেমন সহজাত, তেমনি সুর ও ছন্দের বৃত্তিও (instinct for harmony and rhythm) সহজাত, তখন কি আমরা এ কথা বলতে পারিনে যে এরিস্টটলের মনের এক কোণে এ ধারণাও ছিল যে সংগীতশিল্পী ধ্বনির ও ছন্দের সাহায্যে সহজাত সুরমাবোধ ও ছন্দোবোধকেই প্রকাশ করে থাকেন? এ কথা কি এরিস্টটল বলেননি যে শিল্পসৃষ্টির মূলে দুটা সহজাত বৃত্তি কাজ করে থাকে, একটি অহুকরণবৃত্তি অর্থাৎ সুরমা ও ছন্দোবৃত্তি? এরিস্টটলের উক্তিকে এইভাবে ব্যাখ্যা করলে অবশ্যই এ কথা বলা যেতে পারে যে অতি প্রাচীন কালেই, শিল্পের প্রকাশ্য বিষয় যে কোন বস্তু বা আবেগ নয়, বিষয় হচ্ছে সুরমাবোধ বা ছন্দোবোধ, এক কথায় সৌন্দর্য, এই সিদ্ধান্তের দিকে বৌদ্ধ এসেছিল। এ কথা ঠিক বটে যে প্লেটো এবং প্লেটোর শিষ্য এরিস্টটলও সুরধ্বনিক

স্বকীয় অর্থাৎ নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন; কিন্তু এ কথা আরো ঠিক যে তাঁরা কেউই নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের ভিত্তির উপরে শিল্পকে স্থাপিত করেননি, সংগীতের অহুকার্য বিষয় যে ধ্বনিগত স্রবণ ও হ্রস্ব, এমন সিদ্ধান্ত করেননি। বলা বাহুল্য প্লেটো-এরিস্টটলের কাছে সৌন্দর্য অহুকার্যের সম্পূর্ণতার মধ্যে তথা স্রবণ ও হ্রস্বোন্নয়তার পূর্ণতার মধ্যে নিহিত; এক কথায় সৌন্দর্য বা স্রবণ অহুকার্যেরই পূর্ণতার পরিণাম বিশেষ, অহুত বস্তুর বা শিল্পেরই একটি গুণ। অর্থাৎ এ সৌন্দর্য সাপেক্ষ-সৌন্দর্য, নিরপেক্ষ-সৌন্দর্য নয়। সুতরাং এই সৌন্দর্যের বিচার নৈর্ব্যক্তিক স্রবণ ও হ্রস্বের বিচার নয়, এ সৌন্দর্যের বিচার বিষয়বস্তু কি পরিমাণে কত পূর্ণরূপে অহুত হল তারই বিচার, এক কথায় বিষয়-সাপেক্ষ সৌন্দর্যের বিচার। এই দিক থেকে দেখতে গেলে, সংগীতের সৌন্দর্য-বিচার যে ধ্বনি-সমাবেশে সংগীত রচিত হয়েছে শুধুমাত্র তার স্রবণ ও হ্রস্বের বিচার নয়; যে নির্দিষ্ট ভাবাবেগকে সংগীত উপস্থাপিত করতে চেয়েছে, সেই ভাবাবেগটি কি পরিমাণে ঐ ধ্বনি-সমাবেশের ভিতর দিয়ে ব্যক্ত হয়েছে, তারই বিচার। অর্থাৎ সৌন্দর্য-বিচার আপাতদৃষ্টিতে রূপের বিচার বটে কিন্তু রূপ যেহেতু ভাবাবেগেরই রূপ, সেই হেতু রূপের ভাবাবেগ-ব্যঞ্জকতার বিচার।

এই শেবোক্ত বাক্যটি থেকে মনে প্রথম জাগতে পারে যে সংগীত বস্তু ভাবাবেগকেই ব্যক্ত করে, তখন অন্ততঃ সংগীতের ক্ষেত্রে আবেগবাদ ও অহুকার্যবাদের পার্থক্য কোথায়? পার্থক্য অনেক। অহুকার্যবাদের মতে শিল্প অহুকার্যবস্তুর কল, অহুত-রচনা বা কল্পনাই শিল্পের কাজ এবং শিল্পরচনার উদ্দেশ্য, অহুতের রূপ দেখিয়ে সামাজিক মনে আনন্দ দেওয়া।

অতঃপক্ষে শিল্পতত্ত্বের অস্ত্যতম প্রধান এবং সুপ্রচলিত মতবাদ ভাবাবেগবাদের মতে শিল্পের জন্ম অহুতবৃত্তি থেকে, ভাবাবেগকে প্রকাশ করাই শিল্পের কাজ এবং উদ্দেশ্য—দর্শক-পাঠকমনে ভাবাবেগ আগানো তথা আনন্দ দান করা। প্রথম লক্ষণীয় এই যে প্রথম পার্থক্য বৃত্তিগত। একের মতে বৃত্তি—অহুকার্য; অন্যের মতে বৃত্তি—অহুতব। অহুকার্য মুখ্যতঃ জ্ঞানাত্মক; অহুতব মুখ্যতঃ আবেগাত্মক। দ্বিতীয় পার্থক্য বিষয়গত। একের মতে অহুকার্যের বিষয় যেমন বস্তুরূপ হতে পারে, তেমনি ভাবাবেগের রূপও হতে পারে। অন্যের মতে রূপের আশ্রয়ে শেব পর্যন্ত ভাবাবেগেই ব্যক্ত হয়, শিল্পের রূপ সব ক্ষেত্রেই আবেগেরই রূপ। তৃতীয় পার্থক্য উদ্দেশ্যগত। একের মতে শিল্পের উদ্দেশ্য রূপ-সৌন্দর্য দিয়ে সামাজিকের

মনে আনন্দ দেওয়া, সামাজিকের ‘রূপ-সৌন্দর্য’ সন্তোষের ইচ্ছাকে তৃপ্ত করা; অস্ত্রের মতে শিল্পের উদ্দেশ্য ভাবাবেগ জাগিয়ে দিয়ে সামাজিকের ভাবাবেগবৃত্তিকে চরিতার্থ করা, আবেগজনিত আনন্দ দেওয়া। বৃত্তি, বিবরণবস্ত্র এবং উদ্দেশ্য এই তিন বিষয়েই একে অস্ত্র থেকে পৃথক। অহুকরণবাদী বলবেন—সংগীতকার ভাবাবেগের রূপটি অহুকরণ করেন এবং প্রোতারা ভাবাবেগের রূপের অহুকরণ দেখে আনন্দ লাভ করেন। এই দিক থেকে দেখলে ভাবাবেগবাদের সঙ্গে রূপবাদের এবং কল্পনা-বাদের সঙ্গে অহুকরণবাদের সাদৃশ্য রয়েছে। সে বাই হোক এ কথা মনে রাখতে হবে যে রূপকল্পনাবাদের সমান্তরালে ভাবাবেগবাদ শিল্পতত্ত্বে প্রচলিত রয়েছে, এবং নানা ছদ্মমূর্তি নিয়ে বিরাজ করছে। নানা ছদ্মমূর্তি বলতে আমি সেই সব মতবাদ-গুলির কথাই বলছি যেগুলি শিল্পতত্ত্বে ‘হেডোনিষ্টিক’ নামে পরিচিত, যেগুলি শিল্পকে প্রকাশবৃত্তির ফল মনে না করে বাসনা পরিপূরণের উপায় বলে মনে করে, শিল্পের আনন্দকে সাধারণ অর্থাৎ ব্যক্তিগত বাসনা পরিপূরণের আনন্দ বলে গণ্য করে—এক কথায় শিল্পকে ‘fact of feeling’ বলে মনে করে। অবশ্য ভাববাদের মধ্যে যেমন রকমকের আছে, রূপকল্পনাবাদের মধ্যেও তেমন রকমকের রয়েছে। ‘রূপকল্পনা’ কথাটি এখানে আমি ব্যাপক অর্থে অর্থাৎ যে মত রূপতত্ত্বিকেই শিল্পের উদ্দেশ্য বলে মনে করে সেই মতের অর্থেই ব্যবহার করছি এবং অহুকরণবাদকে রূপকল্পনাবাদের অন্তর্ভুক্ত করছি।

প্রশ্ন উঠবেই—অহুকরণ ও কল্পনা তবে কি একই ব্যাপার? অহুকরণবাদ ও কল্পনাবাদ কি মূলতঃ একই?

বলা বাহুল্য, এই প্রশ্নের মীমাংসা করতে হলে অহুকরণ এবং কল্পনার ঐক্যের ও পার্থক্যের পূর্ণ হিসাব করতে হবে। এই কাজে অগ্রসর হতে গিয়ে প্রথমেই প্লেটো-এরিস্টটল যে অর্থে ‘মাইমেসিস’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন সেই দিকে দৃষ্টিপাত করতে পারি। সকলেই জানেন, ‘মাইমেসিস’ কথাটি সংকীর্ণ ‘বদ্‌ইং তন্নিখিতস্’ অর্থে ব্যবহৃত হয়নি। ‘মাইমেসিস’ শুধু বা বস্তুতঃ সম্ভব হয়েছে তারই অহুকরণ নয়, ‘মাইমেসিস’ সম্ভাব্যেরও (probable) উপস্থাপনা। এখন সম্ভাব্যের উপস্থাপনা বলতে যদি এমন কিছু বুঝায় যে মানুষ যেমন তার অভিজ্ঞতাকে অবিকল উপস্থাপনা করতে পারে, তেমন পারে উপলব্ধ প্রতীতিকে বা ব দেশ-কাল-পাছ থেকে বিরুদ্ধ করে নিয়ে নতুন দেশ-কাল-পাছে স্থাপন করতে, তথা নতুন অধিকরণ এবং নতুন রূপ সৃষ্টি করতে, তা হ’লে আমরা দেখব যে কল্পনার সঙ্গে অহুকরণের ব্যবধান।

অনেকখানি কমে এসেছে। ‘অহুঙ্করণ যেখানে সম্ভবের (real) অহুঙ্করণ সেখানে অহুঙ্করণবৃত্তিসাপেক্ষ, পরাধীন বিবরণিষ্ঠ। কিন্তু অহুঙ্করণ যেখানে সম্ভাব্যের অহুঙ্করণবৃত্তি সেখানে বিবরণকে অবলম্বন করে নতুন রূপ উদ্ভাবনার ব্যাপৃত, অপেক্ষাকৃত নিরপেক্ষ এবং স্বাধীন। সম্ভাব্যের (probable) বা ‘বা’ ঘটতে পারে, (what may happen)—তার স্থানে বাস্তবতা কোথাও নেই, তা আছে শুধু ব্যক্তির মনে এবং আছে কল্পনারূপেই। সম্ভাব্য কোন ‘পূর্ববস্ত’ নয় ‘অপূর্ববস্ত’, এবং এই অর্থেই অপূর্ব যে, তার অস্তিত্ব বাস্তবত্বগতে যথাযথরূপে পাওয়া যাবে না। এই সম্ভাব্যের রূপ যেমন ‘impossible’ হতে পারে তেমনি ‘absurd’ও হতে পারে। মোট কথা, এই সম্ভাব্যের অহুঙ্করণে অহুঙ্করণবৃত্তিটি অনেক পরিমাণে স্রজনশীল (productive), ধরাবাঁধা কোন বস্তুর যথাযথ উপস্থাপনা নয়—‘reproductive’ নয়।

এবার দেখা যাক কল্পনাবাদীরা কল্পনা বলতে কি বোঝেন এবং কি ভাবে অহুঙ্করণের সঙ্গে তার পার্থক্য নির্দেশ করে থাকেন। কল্পনাবাদীরা কল্পনা বলতে কি বোঝেন বেনিডেট্টো ক্রোচের একটি মন্তব্য থেকেই তা উদ্ধার করা যেতে পারে। অহুঙ্করণ এবং কল্পনার পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—‘Ancient psychology views fancy or imagination as a faculty midway between sense and intellect but always as conservative and reproductive of sensuous impressions or conveying conceptions to the senses never properly as a productive autonomous activity’। এই মন্তব্যটি বিশ্লেষণ করে দেখা যাক :—

১. কল্পনা বুদ্ধি এবং ইন্দ্রিয়ের মধ্যবর্তী একটি বৃত্তি ;
২. সর্বদাই রক্ষণশীল—কারণ তা ইন্দ্রিয়গৃহীত প্রতীতিকে যথাযথভাবে পুনরুৎপাদিত করে, অথবা ধারণাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপে পরিণত করে ;
৩. ঠিক একটা স্রজনশীল স্বাধীন বৃত্তি বা ক্রিয়া নয় ; এই মন্তব্য থেকে আমরা কল্পনার স্বরূপ এইটুকুই জানছি যে, (ক) কল্পনা ‘বুদ্ধিবৃত্তি’ নয় ; (খ) কল্পনা ইন্দ্রিয়-প্রতীতি যাত্র নয় ; (গ) কল্পনা বুদ্ধি এবং ইন্দ্রিয়-নিরপেক্ষ স্বাধীন স্বতন্ত্র একটি বৃত্তি ; (ঘ) কল্পনা স্রজনশীল এবং স্রজনশীল বলেই স্বাধীন অর্থাৎ অভিজ্ঞতার বিষয়স্বাধীন নয়।

যে সকল শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসলেখক বুদ্ধ ফিলোসফ্টোন্স লিখিত ‘ভিমানার

‘এপোলোনিয়াসের জীবনী’ নামক গ্রন্থের কয়েকটি পরিচ্ছেদের উপর গুরুত্ব আরোপ করেন, কল্পনাস্রষ্টা সৃষ্টির ধারণা ফিলোসট্রেটাসের মধ্যেই প্রথম দেখা গিয়েছিল বলে দাবী করেছেন, ক্রোচে তাঁদের মত সমালোচনা করে এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছেছেন যে তাঁরা এরিস্টটলের কথিত ‘মাইমেসিস’ তত্ত্বের বাইরে যেতে পারেননি। ফিলোসট্রেটাসের বক্তব্য এই যে ফিডিয়াস এবং প্রাক্সিটেলস্ যে সব দেবমূর্তি গড়েছেন তা গড়ার জন্ত তাঁদের স্বর্গে গিয়ে দেবতাদের দেখে আসতে হয়নি। অমুকরণবাদ মানতে গেলে এই কথাই স্বীকার করতে হবে যে শিল্পীরা প্রথমে দেবতাদের দেখে আসবেন এবং আসার পরে মূর্তি গড়বেন। কোন বাস্তব রূপ বা আদর্শ (মডেল) না দেখেও শিল্পীরা যে মূর্তি গড়তে পারেন তার কারণ এই যে, তাঁদের মধ্যে কল্পনাবৃত্তি আছে—যে বৃত্তি ‘a wiser agent than simple imitation’। ক্রোচে দেখিয়েছেন ফিলোসট্রেটাসের অনেক আগেই এবং অনেকেরই মধ্যে এই ধারণা দেখা দিয়েছিল। সক্রোটাস যখন চিত্রকর পর-হাসিয়াসের সঙ্গে সংলাপে (জেনোফন কর্তৃক রক্ষিত) এই কথা বলেছিলেন যে চিত্রকররা নানা মূর্তি থেকে তাঁদের প্রয়োজনীয় উপাদান সংগ্রহ করেন, তখন কি একই ধারণা পোষণ করেননি? জিউক্লিস সম্বন্ধে গল্প আছে যে তিনি ক্রোটোনিয়ার পাঁচজন সূক্ষ্মরীর সৌন্দর্যসার সংগ্রহ করে হেলেনের চিত্র এঁকেছিলেন; এই গল্প এবং এমনি আরো অনেক গল্প কি প্রচলিত ছিল না? ফিলোসট্রেটাসের কয়েক বক্তার আগে সিসেরো কি এ কথা বলেননি যে ফিডিয়াস কোন বাস্তব মূর্তির অমুকরণ করেননি—তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল তাঁর মনের মধ্যে যে সূক্ষ্ম মূর্তির আদর্শ বা ধারণা ছিল সেই আদর্শ বা ধারণার উপরে? অথবা এ কথাও বলা চলে না যে প্লোটিনিয়াস যে অতীক্ষ্মর সৌন্দর্য-দৃষ্টি বা বৌদ্ধিক প্রতিভানের কথা বলেছেন তার মূলে আছে ফিলোসট্রেটাসেরই কল্পনাতত্ত্বের প্রেরণা। ক্রোচের মতে, যে পর্যন্ত কল্পনাকে স্বতন্ত্র স্বাধীন এবং স্বজনশীল বৃত্তি হিসাবে গ্রহণ করা না হয়েছে, সে পর্যন্ত কল্পনাতত্ত্ব জন্ম লাভ করতে পারেনি এবং এই কল্পনাতত্ত্ব অনেক পরবর্তী কালে জন্মগ্রহণ করেছিল।

কল্পনাতত্ত্বের উৎস-সম্বন্ধে বেরিয়ে আসার দেখতে পাব যে বুদ্ধিবৃত্তি এবং ইন্দ্রিয় এই দু’য়ের মধ্যবর্তী স্বতন্ত্র একটি বৃত্তি হিসাবে কল্পনার ধারণা অনেকেরই মনে দেখা দিয়েছিল। ১৫৭৮ খ্রীষ্টাব্দে স্পেনদেশীয় ছয়টি কবিতার জন্ম যে কল্পনা থেকে, বুদ্ধি থেকে নয়, তা স্পষ্টভাবে ঘোষণা করেছিলেন। ইংলণ্ডে বেকন

(১৬০৫) বলেছিলেন—বুদ্ধি থেকে বিজ্ঞানের, স্মৃতি থেকে ইতিহাসের, এবং কল্পনা থেকে কাব্যের জন্ম। হব্‌স্‌ও কাব্যের উৎপত্তি নিয়ে অহরূপ আলোচনা করেছিলেন। ইতালীতে ফোর্জা পল্লভিসিনো (১৬৪৪) বলেছিলেন—কাব্যের মধ্যে সম্ভাব্য এবং ঐতিহাসিক সত্য-মিথ্যা খুঁজতে বাওয়া বৃথা, কারণ কাব্যের কাজ আমাদের সেই সব প্রাথমিক প্রতীতি নিয়ে, বা না সত্য না মিথ্যা। মোট কথা, কল্পনার কথা বলতে পল্লভিসিনো বুঝেছিলেন সম্ভাব্যেরই উপস্থাপনা, বা সত্য-মিথ্যা ধারণার বাইরে। অষ্টাদশ শতাব্দীর গোড়াতে (১৭১২) ইংলণ্ডের এ্যাডিসন স্পেক্টেটর পত্রিকার (৪১১-৪২১ নং) কল্পনার আনন্দ বিশ্লেষণ করেছিলেন। এই সময়ের লেখায় ক্রোচের মতে ‘imagination was often identified with wit, wit with taste, taste with feeling and feeling with first apprehensions or imagination ।’ শুধু তাই নয়। ‘উইট’ এবং ‘টেস্ট’-এর স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে অনেকে যেমন বুদ্ধিবাদের দিকে ঝুঁকে পড়েছিলেন, অনেকে তেমন ‘ইমাজিনেশন’ এবং ‘কিলিং’-এর স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আবেগবাদে গিয়ে পৌঁছেছিলেন।

অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথমাধে ইতালীতে জ্যাম্বাতিস্তা ভিকোর রচনার কল্পনাবাদের দৃঢ় ভিত্তি স্থাপিত হয়েছিল। তিনিই প্রথম এরিস্টটলের ‘সম্ভাব্যের ধারণা’ (Concept of probability) পরিত্যাগ করে শিল্পের প্রকৃত স্বরূপ উপলব্ধি করেছিলেন। তিনিই প্রথম কল্পনাবৃত্তিকে একদিকে ইন্দ্রিয় থেকে, অন্যদিকে বুদ্ধি থেকে স্বাতন্ত্র্য দান করে কল্পনাকে স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছিলেন। কল্পনা যে কোন গৃহীত বস্তু-প্রতীতির পুনরুৎপাদনমাত্র নয়, অথবা কোন বুদ্ধিলব্ধ নৈব্যক্তিক ধারণাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের আবরণে আবৃত করা নয়—এই তত্ত্বটুকু ভিকো বুঝতে পেরেছিলেন। স্বজনশীল কল্পনার ধারণা ভিকোর মধ্যে বস স্পষ্টরূপে দেখা গেছে, ক্রোচের ধারণা, অষ্টাদশ শতাব্দীর সুবিখ্যাত দার্শনিক ইমাণুয়েল কান্টের মধ্যে তত স্পষ্টরূপে পাওয়া যায় না; বরং কল্পনার স্বরূপ-বিচারে কান্ট ভিকো থেকে পিছিয়েই আছেন। বোমবার্টেনের শিল্পের যে ধারণা—শিল্প হচ্ছে বুদ্ধিগঠিত ধারণার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ও কাল্পনিক পরিচ্ছদ (art as the sensible and imaginative vesture of an intellectual concept) তা অতিক্রম করে এগিয়ে যেতে পারেননি। বেনিডেট্টো ক্রোচে কান্টের শিল্পদর্শন আলোচনাশ্রমের অতি স্পষ্ট ভাষায় লিখেছেন, ‘He knows a repro-

ductive imagination, and an associative; but he knows nothing of a genuinely productive imagination, imagination in the proper sense'। এবং দেখিয়েছেন যে 'ক্রিটিক অফ জাড্‌জ্‌মেন্ট্‌ এন্ড্‌ হের জুডিকারী কাণ্ট বুদ্ধির (faculty) যে তালিকা দিয়েছেন তাতে তিনটি বুদ্ধি স্বীকার করেছেন, তাদের মধ্যে কল্পনার কোন স্থান নেই। কাণ্টের মতে জ্ঞানবুদ্ধি থেকে বুদ্ধি, অহুত্তবুদ্ধি থেকে নীতি-বিচার এবং রসচর্চা, এবং ইচ্ছাবুদ্ধি থেকে বর্নাবর্নবোধ (reason) জন্মে থাকে।

এই তালিকার কল্পনার স্থান বা নাম নেই এবং নেই বলেই কাণ্টের মতে কল্পনা সংবেদনার (Sensation) ব্যাপার। একথা অবশ্য স্বীকার করতেই হবে যে কাণ্ট তাঁর 'ক্রিটিক অফ পিয়ার রিজন্' এন্ড্‌ 'ট্র্যান্সেন্ডেন্টাল ডক্ট্রিন অফ এলিমেন্টস' অংশে বিতর্ক প্রতিভানের জন্ম, প্রতিভানিক জ্ঞানের জন্ম একটি স্বতন্ত্র শাস্ত্রের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করেছিলেন এবং তাঁর নামও দিয়েছিলেন, 'ডি ট্র্যান্সেন্ডেন্টালে এসেটিক'। কিন্তু বুদ্ধিবাদিতার প্রভাব কাটিয়ে উঠতে না পারায় কাণ্টের পক্ষে বিতর্ক প্রতিভানের তথা শিল্পের স্বরূপ প্রতিষ্ঠিত করা সম্ভব হয়নি।

এ কথা সকলে জানেন যে কাণ্ট সৌন্দর্যের সংজ্ঞা নিরূপণ করতে গিয়ে দু'টি নঞবাচক এবং দু'টি সদ্‌বাচক সূত্র প্রয়োগ করেছেন। নঞবাচক সূত্র-দুটি এই :— (ক) সূক্ষ্মর তা-ই বা প্রয়োজন না মিটিয়েই আনন্দ দেয়; (খ) সূক্ষ্মর তা-ই বা সার্বভৌমতার ধারণা ছাড়াই আনন্দ দেয়। আর সদ্‌বাচক সূত্র-দুটি এই :—(ক) সূক্ষ্মর তা-ই বা কোন উদ্দেশ্যকে উপস্থাপিত না করেও পূর্ণতার রূপ নিয়ে উপস্থিত হয়; (খ) সূক্ষ্মর তা-ই বা সর্বজনীন আনন্দের বিষয়। কিন্তু এই যে সৌন্দর্য তাকে উপলব্ধি করার জন্ম একটি স্বতন্ত্র বুদ্ধি আছে। এই বুদ্ধিটি একদিকে আনন্দবোধ, প্রয়োজনবোধ, মঙ্গলবোধ থেকে ভিন্ন; অল্পদিকে সত্যবোধ থেকেও ভিন্ন। এই বুদ্ধিটি আসলে অহুত্তব-বুদ্ধিই, তবে বিশেষ জাতীয় অহুত্তব। এই বিশেষ জাতীয় অহুত্তবেরই অপর নাম রসবোধ। এই রহস্যময় অহুত্তববুদ্ধিটি জ্ঞানাত্মিক। ক্রিয়ার এবং ইচ্ছাত্মিক। ক্রিয়ার মধ্যবর্তী। জ্ঞানাত্মিক। হয়েও সম্পূর্ণ জ্ঞানাত্মিক নয়, নৈতিক হয়েও নীতি-উদাসীন, আনন্দজনক হয়েও ইন্দ্রিয়ের আনন্দ থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। ক্রোচে কাণ্টের এই রহস্যময় বুদ্ধির অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন এবং এই দিকটাই পৌছেছেন যে কাণ্ট সূক্ষ্মজনীন কল্পনার স্বরূপ বুঝতে পারেননি এবং কাণ্টের দর্শনে শিল্প ও সৌন্দর্য দুটি পৃথক সত্তা।

প্লোটিনাসের পরে সৌন্দর্য ও শিল্পকে এক ব'লে মনে করেছিলেন শিল্প-দার্শনিক শিলার এবং পরবর্তী ভাববাদী দার্শনিকরা সৌন্দর্যকে শিল্প থেকে পৃথক করে বিচার করেননি। শেলিঙ, সোলগের, হেগেল প্রমুখ জার্মান শিল্প-দার্শনিকগণ এবং ইংলণ্ডে কোলরিজ, শেলী প্রমুখ কবি-সমালোচকরা অনেকেই কল্পনাতত্ত্ব নিয়ে মাথা ঘামিয়েছিলেন এবং শিল্পের জগৎ যে কল্পনার জগৎ, উচ্চকণ্ঠে এই সত্য প্রচার করেছিলেন। কিন্তু স্বপ্ননশীল কল্পনার স্বরূপ সকলে সমান মাত্রায় উপলব্ধি করতে পারেননি; শেব পর্বত কল্পনাকে কেউ বুদ্ধিগাপেক, কেউ বা অসুভবসাপেক্ষ ব'লে মনে করতেন।

অনুকরণবাদ, ভাবাবেগবাদ এবং কল্পনাবাদের মত আর একটি মতবাদও শিল্পতত্ত্বে বহু প্রাচীনকাল থেকে চলে আসছে এবং বর্তমান কালে বেশ গুরুত্ব লাভ করেছে। এই মতবাদটিকে সংক্ষেপে 'ফর্মালিজম' অথবা আধুনিক পরিভাষায় 'কনফিগারেশানিজম' বলা যেতে পারে। এই মতবাদটির উৎস খুঁজতে গেলে আমরা প্লেটো-এরিস্টটলের সৌন্দর্যের সংজ্ঞায় গিয়ে পৌঁছব। পোয়েটিকস-এছে সৌন্দর্যের সংজ্ঞা ও স্বরূপ এরিস্টটল আলোচনা করতে গিয়ে লিখেছেন— 'Again, a beautiful object, whether it be a living organism or any whole composed of parts must not only have an orderly arrangement of parts, but must also be of certain magnitude, for beauty depends on magnitude and order'। ষোট কথা, সৌন্দর্যের উপলব্ধির জন্ত, 'unity and sense of the whole' চাই-ই চাই। এই unity—বিশেষতঃ organic unity-র মধ্যেই সৌন্দর্য নিহিত, এবং এই ঐক্য আসলে বিভিন্ন অংশের সুবয় বিভাগ—orderly arrangement of parts। আমরা এও জানি যে এরিস্টটল সুবয়বোধ ও ছন্দোবোধকে মানুষের সহজাত বৃত্তি বলেই মনে করতেন এবং— orderly arrangement of parts—সুবয়বোধের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

বলা বাহুল্য, ঐক্য, সুবয় প্রভৃতি গুণ বা মূল্য অনুকৃতিকে আশ্রয় করে থাকলেও শিল্পের উৎকর্ষবিচারে, সৌন্দর্যবিচারে, এই গুণগুলি ক্রমে ক্রমে নিরপেক্ষ মর্যাদা লাভ করেছে—ঐক্য বা সুবয় শিল্পের লক্ষ্য হয়ে দাঁড়িয়েছে। বস্তু-নিরপেক্ষ ঐক্য বা সুবয়ই বেন form এবং একমাত্র তাঁকেই শিল্পী সৃষ্টি করতে চান। পরবর্তী কালে সিসেরো, সেন্ট অগাস্টাইন প্রমুখ চিন্তাশীলদের সৌন্দর্য-চিন্তায় (empty definitions of the beautiful?)—পূর্বোক্ত সিদ্ধান্তেরই

পুনরাবৃত্তি পাওয়া যায়। সৌন্দর্যের সংজ্ঞা অগাস্টাইনের কাছে—‘ঐক্য’। টমাস একুইনাস যখন সমস্ত বা সম্পূর্ণতা, উপযুক্ত আয়তন এবং পরিচ্ছন্নতা—সৌন্দর্যের এই তিন ধর্ম নির্দেশ করেছেন তখন form-এর দিকেই বেশী ঝোঁক দেখিয়েছেন—form-কে নিরপেক্ষ মূল্য দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। এই চেষ্টার স্মরণ এক নিদর্শন পাওয়া যায় ইংরেজ চিত্রকর হোগার্থের ‘দি এ্যানালিসিস অব বিউটি’ গ্রন্থে (১৭৬৩)। মাইকেল এঞ্জেলোর আকৃতি-সৌন্দর্য বিষয়ক একটি মন্তব্যের উপর নির্ভর করে হোগার্থ সৌন্দর্যের নৈর্ব্যক্তিক আদর্শ—The Line of Beauty আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছিলেন।

এই গ্রন্থে তিনি বিষয়বস্তু বা অঙ্কুরণ-উৎকর্ষকে ভিত্তি করে চিত্রশিল্প বিচার করার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তই করেছেন যে চিত্রশিল্প বিচার করতে শুধু form-এর বিচার করতে হবে, এবং সেই form সৌন্দর্য, বৈচিত্র্য, ঐক্য, সারল্য, জটিলতা এবং পরিমিতি দ্বারা গঠিত। এই সময়ে অনেকেই বিষয়-নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের ধর্ম, আদর্শ সৌন্দর্যের স্বরূপ আবিষ্কারে মনোনিবেশ করে-ছিলেন। এঁদের এই চেষ্টাকে আমরা ‘ফর্মালিজম্’-এরূপে বলেই গণ্য করতে পারি। কারণ এই চেষ্টা আসলে নৈর্ব্যক্তিক (জ্যামিতিক) আকারেরই মধ্যে সৌন্দর্যকে প্রতিষ্ঠিত করার প্রয়াস। এই চেষ্টার নিদর্শন পরবর্তী কালে হারবার্ট (Herbert) এবং তাঁর শিষ্য,ৎসিমারম্যানের (Zimmermann) মধ্যেও পাওয়া যায়। হারবার্টের কাছে সৌন্দর্য form—উপাদানের বিশিষ্ট সমাবেশের মধ্যে—objectively pleasant formal relations-এর মধ্যে নিহিত। তাঁর মতে কোন বিশেষ শিল্পে একাধিক মূল্য মিশে থাকতে পারে, কিন্তু শৈল্পিক মূল্য হচ্ছে আকারমূল্য বা রূপমূল্য, এবং তার সঙ্গে বিষয়বস্তুর অস্তিত্ব মূল্যের কোন সম্পর্ক নেই। রবার্টৎসিমারম্যানের মতেও form হচ্ছে reciprocal relation of elements—উপাদানের পারস্পরিক সম্পর্ক।

এই ‘ফর্মালিজম্’ই যে অতি আধুনিক ‘কন্সটিগারেশানিজম্’-এ এসে পৌঁছেছে একটু তলিয়ে দেখলেই বুঝতে পারা যাবে। ন্যূনতম কল্পনাবাদ বা প্রতিভানবাদের সঙ্গে ‘ফর্মালিজম্’-এর এবং রূপ-কৈবল্যবাদের (কন্সটিগারেশানিজম্) তুলনামূলক আলোচনা করলেই বক্তব্যটি স্পষ্ট হবে বলে মনে করি। আলোচনার গোড়াতোই আমি মূল পার্থক্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। অঙ্কুরণবাদ, স্তাবাবেগবাদ, কল্পনাবাদ পরবর্তীকালে প্রতিভানবাদের প্রভৃতি মতবাদের বক্তব্য

বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে এদের কাছে শিল্পী যে রূপের সৃষ্টি করেন তা কোন না কোন বিষয়েরই রূপ—সে রূপ বস্তুগত রূপ, এমন কি প্রতিভান-বাদেও প্রতিভান হচ্ছে প্রতীতির (impressions) প্রতিভান—কল্পিত রূপকল্প বা প্রতিকল্প। অন্তর্গত ‘কর্ণালিজন্ম’-এর বিশেষ বস্তুব্য এই যে শিল্পী কোন বিষয়বস্তুর প্রকাশ করেন না, করতে চান স্বেচ্ছাবোধকে—বিশেষ উপাদানের সাহায্যে বিভাগকৌশলকে—শূন্য-গত আকারায়তনকে। আগেই আমরা বলেছি—‘কর্ণালিজন্ম’ বিশেষ একটি উপাদান অবলম্বন করে, সেই উপাদানের বিচিত্র বিভাগের মাধ্যমে একটি রূপায়তন (প্যাটার্ন) গড়তে চায়। ‘কনফিগারেশানিস্টরা’ও বিষয়োগ্রহণন থেকে বিরত থেকে, উপাদানের প্রয়োগরীতির বৈচিত্র্য দেখাতে, তথা অন্তর্নিহিত আকার-সংস্কারকে তৃপ্ত করতে চান। ‘কনফিগারেশানিস্ট’ চিত্রকর কোন পাখী বা মাহুৎ আঁকতে চান না, দেখাতে চান রঙ ও রেখা-বিভাগের চিত্তাকর্ষক বিচিত্র কৌশল। এরা বেন সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রের রীতিবাদী—যারা বলেছেন ‘রীতিরান্না কাব্যন্ত’—রীতিই কাব্যের আত্মা, এবং সেই রীতি পদসংঘটনা—পদের বিশিষ্ট রচনা বা বিভাগ। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, এই দুই পক্ষের পার্থক্যের মূলে রয়েছে দুটি বিশেষ প্রবণতা, একের প্রবণতা—বিষয়কে ব্যক্ত করা, তথা বিষয়প্রসারী রূপকে প্রকাশ করা; অন্তের প্রবণতা—উপাদান-অবলম্বনে নৈব্যক্তিক স্বেচ্ছাবোধকে—সৌন্দর্যচেতনাকে, আকার-আয়তনের সংস্কারকে (‘কনফিগারেশান’কে) প্রকাশ করা এবং তার ভিতর দিয়ে উপাদান-প্রযোজনায় দক্ষতা দেখানো। বিশেষ ভাবে লক্ষণীয় এই যে—এরিস্টটলের ‘orderly arrangement of parts’ এবং form-ভুক্ত হারবার্ট ‘objectively pleasant formal relations’ একটি সমগ্র রূপের বিভিন্ন অংশের পারস্পরিক সম্পর্কের স্বেচ্ছার উপরে জোর দিয়েছেন; বিষয়ের সম্পর্ক বা গুরুত্ব একেবারে পরিহার করেননি। কিন্তু ‘কনফিগারেশানিস্টরা’ অংশের পারস্পরিক সম্পর্ক থেকে আরো এক ধাপ এগিয়ে গিয়ে, উপাদানের পারস্পরিক সম্পর্কের (reciprocal relations of elements) ক্ষেত্র ছাড়িয়েও, মাধ্যমের (মিডিয়াম) স্বাধীন বা নিরপেক্ষ সৌন্দর্য আবিষ্কারের দিকে ঝুঁক পড়েছেন—শূন্যগত রূপ, বিমূর্ত রূপ সৃষ্টিতে যেতে উঠেছেন। বলা বাহুল্য, বিমূর্ত রূপ—‘অবস্তু বস্তু কিঞ্চিৎ’—অপূর্ব বস্তুরই বিশেষ এক রূপ এবং স্বজনশীল কল্পনাবাদেরই অতিকোষিক কোঁক থেকে উদ্ভূত।

কোচের প্রতিভান-বাদ নির্বিষয় রূপ-কল্পনার কথা না বললেও, স্বজনশীল

কল্পনার উপর গুরুত্ব দিয়ে, রূপ-কৈবল্যবাদের পথ সুগম করে দিয়েছে। পূর্ব অর্থাৎ অভিজ্ঞাত বস্তুকে প্রকাশ করলে অহুঙ্করণবাদের আওতার চলে যেতে হয় বলে অপূর্ব বস্তু নির্মাণের দিকেই তাকে ঝুঁক পড়তে হয়েছে, এবং তা হয়েছে বলেই অপূর্ব রূপ বা আকার প্রতিভানবাদে প্রাধান্য পেয়েছে। অপূর্ব রূপের উপর বোঁক থেকে ‘কনফিগারেশানিজম’-এর দূরত্ব খুব বেশী নয়। সে বাই হোক, এবার আমরা শিল্পতত্ত্বে হান্সলিকের স্থান নির্দেশ করতে চেষ্টা করতে পারি। হান্সলিকের শিল্পতাত্ত্বিক পরিবেশ অনেকখানি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। আমরা দেখেছি, প্লেটো-এরিস্টটলের অহুঙ্করণবাদ, করাসী ডু বোম্ব প্রমুখ শিল্পতত্ত্ব-সমালোচকদের ভাবাবেগবাদ, ইতালীর জ্যামবাতিত্তা ভিকোর কল্পনাবাদ, হারবার্ট প্রমুখ শিল্পদর্শনিকদের রূপবাদ ‘ফর্মালিজম’, হান্সলিককে আবেষ্টন করে আছে। এ কথাও সব সময়ে মনে রাখতে হবে যে হান্সলিক শিল্প ও শিল্পতত্ত্বের পরিবেশেই মানুষ হয়েছিলেন।

২

১৮২৫ খ্রীষ্টাব্দের ১১ই সেপ্টেম্বর প্রাগ্‌ সহরে হান্সলিক জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তাঁর পিতা ছিলেন একজন শিক্ষাব্রতী। তিনি দর্শন ও শিল্পতত্ত্ব বিষয়ে বক্তৃতা এবং শিন্নানো-বাজনা শিক্ষা দিতেন। এডোয়ার্ড হান্সলিক পিতার দ্বিতীয় পুত্রসন্তান। সংগীতনিপুণ পিতামাতার সন্তান হান্সলিক শিশুকাল থেকেই সংগীত, অপেরা এবং সাহিত্যের রসে আসক্ত হয়েছিলেন। উনিশ বছর বয়সে তিনি আইন পড়ার জন্ত প্রাগ্‌ বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রবেশ করেছিলেন এবং ১৮৪৬ খ্রীষ্টাব্দে চার বৎসরের শিক্ষাক্রমের শেষ পর্যায় শেষ করবার জন্ত ভিয়েনার গিয়েছিলেন। ১৮৪৮ খ্রীষ্টাব্দে হান্সলিক ‘Wiener Zeitung’-এর (ভিনের ওসাইটুং) সংগীত-সমালোচক হয়েছিলেন এবং তের বৎসর পরে ভিয়েনা বিশ্ববিদ্যালয়ের সংগীতের প্রধান অধ্যাপক পদ গ্রহণ করবার জন্ত আন্বিত হয়েছিলেন। তাঁরই চেষ্টায় সংগীত-সমালোচনার পাঠ্যক্রম প্রবর্তিত হয়েছিল, এবং সংগীত-সমালোচনার শিক্ষা-ব্যবস্থা এখানেই বোধ হয় প্রথম প্রবর্তিত হয়েছিল। ভিয়েনার সংগীতজীবনে তাঁর প্রভাব খুবই প্রবল ছিল। তিনি মোৎসার্ট, বীটোভেন এবং ব্রাহ্মসুলকে খুবই প্রশংসা করতেন, কিন্তু ভাগ্নেরকে করতেন ভীষণভাবে সমালোচনা।

ফ্রান্সের লিসবোর্স্ এবং বেরলিনেও ছিলেন তাঁর সমালোচনার লক্ষ্য। ১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দের ৬ই আগস্ট তিনি ভিয়েনায় দেহত্যাগ করেন।

‘সংগীতে স্মরণ’ গ্রন্থখানি ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে রচিত। তখন হান্সলিক সরকারী আফিসে কেরানীর চাকরী করতেন এবং অবসর কালে ‘ভিনের ৭সাইটুন’ পত্রিকায় সংগীত-সমালোচনা লিখতেন। গ্রন্থখানি প্রকাশিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই আলোড়ন সৃষ্টি করে বহুলোকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল। ভাবাবেগবাদের তীব্র সমালোচনা, বিশেষতঃ ভাগ্নেরের সমালোচনার জন্য গ্রন্থখানি বহুখ্যাত এবং বহুপঠিত হয়েছিল। গ্রন্থখানির এক জার্মান ভাষাতেই নয়টি সংস্করণ হয়েছিল। ১৮৯১ খ্রীষ্টাব্দে গ্রন্থখানি ইংরেজিতে, ক্রমে ফরাসী, ইতালীয় এবং রুশ ভাষায় অনূদিত হয়েছিল।

এই গ্রন্থখানি সপ্তাধ্যায়ী। প্রথম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—অমুভব-ভিত্তিক শিল্পতত্ত্ব; দ্বিতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত কি অমুভবের অভিব্যক্তি? তৃতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতে স্মরণ; চতুর্থ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের কলশ্রুতি; পঞ্চম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের বিচার; ষষ্ঠ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত ও প্রকৃতি এবং সপ্তম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের বিষয়বস্তু। এই সাতটি অধ্যায়ের সারাংশ চোখের সামনে থাকলে হান্সলিকের সিদ্ধান্ত ও বুদ্ধি বুঝতে সহজ হবে, তাই প্রথমেই আমি প্রত্যেকটি অধ্যায়ের সারাংশ উপস্থাপিত করতে চাই।

প্রথম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—অমুভব-ভিত্তিক শিল্পতত্ত্বের প্রকৃতি। সংগীত-শিল্পতত্ত্ব অজ্ঞাত চারুশিল্পতত্ত্বের মতো স্মরণত চিন্তাতন্ত্রে পরিণত হতে পারেনি। প্রথমতঃ এ জন্য হান্সলিক আক্ষেপ প্রকাশ করেছেন এবং বলতে চেয়েছেন, এ পর্যন্ত সংগীতের সৌন্দর্যের বিচারে মনোযোগ না দিয়ে সংগীত কি আবেগ উদ্দীপিত করে তা নির্ধারণ করার চেষ্টাই বেশী করা হয়েছে। সকলেই এক্সপ বারণা করেছেন যে, সংগীত বেছেছ কাব্যের মতো নির্দিষ্ট ভাবনা দ্বারা মনকে তুষ্ট করতে পারে না, ভাস্কর্যের ও চিত্রের মতো দৃশ্য-রূপ দিয়ে চোখকে তুষ্ট করতে পারে না, সেই ছেছ সংগীতের উদ্দেশ্য অমুভবের উপরে ক্রিয়া করা, শ্রোতার মনে অমুভবকে উদ্ভিক্ত করা এবং ভাবাবেগকে প্রকাশ করা। এই দুই সিদ্ধান্তই ভুল। কারণ সব শিল্পই স্মরণকে রূপ দিতে চেষ্টা করে এবং স্মরণের আবেদন আবেদনের অমুভূতিতে নয়, আবেদনই বিত্তর ব্যাঘের ইজিরে, অর্থাৎ কল্পনার কাছে। সংগীতের জন্য কল্পনা থেকে

এবং প্রোতার কল্পনার কাছেই তার আবেদন। সংগীত আবেগ প্রকাশ করতে অক্ষম, কারণ—there is no invariable and inevitable nexus between musical works and certain states of mind।

দ্বিতীয় অধ্যায়ের মূল প্রশ্ন—সংগীত অহুত্বকে উপস্থাপিত করে কি না? এই প্রশ্নের উত্তরে বলা হয়েছে—না; সংগীত নির্দিষ্ট অহুত্বটি এবং আবেগ প্রকাশ করতে পারে না। সংগীত শব্দের বা সুরধ্বনির মাধ্যমে প্রেম, সাহস, করুণা, আনন্দ প্রভৃতি ভাবাবেগ প্রকাশ করে—এই প্রচলিত ধারণাটি ভুল। প্রেমের অহুত্ব, সাহসের অহুত্ব, সব অহুত্বই ধারণা-নির্ভর, বিচার-নির্ভর (dependent on notions and judgements); যেহেতু অনির্দিষ্ট মানসিক অবস্থা নির্দিষ্ট অহুত্বটির রূপ ধারণ করে—‘by virtue of ideas and judgements’, এবং যেহেতু আবেগ নির্দিষ্ট ধারণাকে ‘processes of human reasoning’-কে প্রকাশ করতে পারে না, সেই হেতু সংগীত কিছুতেই আবেগ-অহুত্বকে উপস্থাপিত করতে পারে না। সে শুধু আবেগের গতিধর্মকে (dynamic properties) প্রকাশ করতে পারে—‘It may reproduce the motion accompanying psychical action, according to its momentum, speed, slowness, strength, weakness, increasing and decreasing intensity. But motion is only one of the concomitants of feeling not the feeling itself’ (২৪ পৃষ্ঠা)। আর আবেগকে বখাবখভাবে উপস্থাপিত করার ক্ষমতা যদি সংগীতের থাকেও, সংগীতের সৌন্দর্য আবেগ উপস্থাপনার বাধ্যবদ্ধতার উপর নির্ভর করবে না; ‘beautiful tends to disappear in proportion as the expression of some specific feeling is aimed at’।

তৃতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতে সুরের এবং এই আলোচনার সারাংশ এই—সৌন্দর্য হচ্ছে নিরঙ্কর সুরবিজ্ঞানের সুরমা—‘consists wholly of sounds artistically combined’—কোন বাহ্যিক বিষয়ের উপর সৌন্দর্য নির্ভরশীল নয়। বরং—সুখপ্রাপ্য সুরের কৌশলপূর্ণ সংযোজন ঐ সব সুরের সৌন্দর্য ও বৈবশ্য তাদের স্রবণ এবং পুনরীকটায়ন, তাদের ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমকীরণ শক্তি—এদেরই স্বাধীন এবং অব্যাহত রূপ আমাদের মনের চোখে উপস্থিত হয়। সংগীত-সৌন্দর্যের উৎস হচ্ছে—‘মেলোডি’। ‘মেলোডি’, ‘হারমোনি’, এবং ‘রিদম্’-এর অনন্ত বৈচিত্র্য দেখানো, তথা ‘মিউজিকাল আইডিয়া’ প্রকাশ করাই সংগীতের

উদ্দেশ্য। এই 'মিউজিকাল আইডিয়া' সমগ্রভাবে ব্যক্ত হয়ে শুধু যে স্বর একটা বস্তুতেই পরিণত হয় তা নয়, এই আইডিয়া 'an end in itself and not a means for representing feelings and thought' অর্থাৎ নিজের মধ্যেই নিজে সম্পূর্ণ, আবেগ ও চিন্তা উপস্থাপিত করার কোন উপায়বিশেষ নয়। 'Music is a kind of kaleidoscope, though its form can be appreciated only by an infinitely higher ideation, a complete and self-subsistent whole, free from any alien admixture'. (পৃ: ৪৮)। তবে সাধারণ কলাই-ডোস্কোপের সঙ্গে সংগীতের পার্থক্য এই যে সংগীত স্বজনশীল মনের সৃষ্টি। সংগীত স্বরধ্বনি দিয়ে একটা সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র এবং নিরপেক্ষ সমগ্রকে সৃষ্টি করে এ কথা সত্য কিন্তু এই স্বয়ং-সম্পূর্ণ বা স্বয়ং-সাপেক্ষ সাংগীতিক সৌন্দর্যের স্বরূপ ব্যাখ্যা করা খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। সাংগীতিক সৌন্দর্য কথাটি নিছক শ্রুতিগত সৌন্দর্য অর্থে অথবা বিভিন্ন অংশের সামঞ্জস্য অর্থে ব্যবহার করা হচ্ছে না, অথবা সংগীত বলতে— a display of sounds to tickle the ear—বুদ্ধিবিকল্পনাশূন্য, কতকগুলি সুখশ্রাব্য ধ্বনিসমাবেশ মাত্র বুঝায় না। কারণ 'we do not exclude the intellectual principle...we would not apply the term beautiful to anything wanting in intellectual beauty...'. সংগীত বা ধ্বনিসময় রূপের সঙ্গে বৌদ্ধিক উপাদান ওতপ্রোতভাবে মিশে আছে। সংগীতের রূপ (form) অর্থাৎ ধ্বনি দ্বারা সৃষ্ট রূপ শূন্যগর্ভ (empty) রূপ নয়। সংগীতে 'there is both meaning and logical sequence, but in a musical sense'; অর্থাৎ অর্থ এবং নৈয়ামিক পারস্পর্য উভয়ই বর্তমান, তবে সাংগীতিক অর্থেই বর্তমান।

সংগীতের স্তর (লজিক) হচ্ছে : 'primordial law of harmonic progression which contains the germ of development in its main forms and the cause of the link which connects the various musical phenomena' (৫১ পৃ:) এবং এই 'organic completeness and logic are intuitively known without the intervention of a definite conception as the standard of measure'. প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য শিল্পীর কল্পনায় যে আইডিয়া জন্মে তাকে বাস্তব অংগারে স্থাপন বা আবৃত্ত করা। সংগীতের 'আইডিয়া'—ধ্বনিসময়, ভাবা দিয়ে তাকে প্রকাশ করা যায় না। সংগীত-রচনার প্রায়জিক ব্যাপার হচ্ছে কোন একটা বিষয়বস্তু বা 'মেলোডি' উদ্ভাবন করা। কি

ক'রে এই 'মেলোডি'র বীজ জন্মে তা ব্যাখ্যা করা যায় না ; কিন্তু জন্মে, এটা সত্য ঘটনা এবং জন্মবার পর ক্রমশঃ বাড়তে থাকে এবং একটা পরিণত রূপ লাভ করে। প্রধান বা মূল বিষয়টি হচ্ছে কল্প এবং তাকে ঘিরেই নানাতাবে শাখা-প্রশাখার সমাবেশ ঘটে। 'মেলোডি'র এই পরিণত রূপটিই হচ্ছে সংগীতের বিষয়বস্তু বা 'আইডিয়া'।

চতুর্থ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের ফলশ্রুতি এবং তার সারাংশ এই : কল্পনারুত্তি থেকেই সংগীতের জন্ম এবং কল্পনারুত্তির কাছেই সংগীতের আবেদন। তবে সংগীত-রচনার আগে এবং পরে ভাবাবেগের একটি গুরুত্বপূর্ণ স্থান রয়েছে। কল্পনার গভীর রূপ থেকে আবেগময় মানসিক অবস্থাই সূক্ষ্মরূপে উদ্ধার করে। এ কথা ঠিক—nothing great or beautiful has ever been accomplished without warmth of feeling—কিন্তু শিল্পীর আসল প্রেরণা যোগায়—an inward melody।

সংগীতের 'স্টাইল' বা রীতি বলতে বুঝায় যা কিছু তুচ্ছ এবং অহুচিত তাকে পরিহার করা...প্রত্যেকটি অঙ্গকে অঙ্গীর সঙ্গে সমন্বিত করে তোলা —'avoiding everything trivial and unsuitable...bringing every technical detail into artistic agreement with the whole.'

সংগীত আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর ক্রিয়া করে থাকে এবং আমাদের মধ্যে অল্পষ্ট আবেগ জাগাতেও পারে, কিন্তু ঐ ক্রিয়ার বা আবেগের সঙ্গে সংগীত-সৌন্দর্যের কোন যোগ নেই, সংগীত-সৌন্দর্য বিত্তজ্ঞ ধ্যানের উপর (pure contemplation) নির্ভর করে।

পঞ্চম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত-সমীক্ষণ, এবং আলোচ্য বস্তুর সারকথা এই : সংগীত-শিল্পতন্ত্রের বৈজ্ঞানিক অগ্রগতির পথে বড় বাধা হ'ল, আবেগের উপর সংগীত ক্রিয়া করে—এই কথার উপর অধিক গুরুত্ব দেওয়া। এই দিক থেকে ঐরা সংগীত-সমীক্ষণ করতে বান তাঁরা সংগীত কত পরিমাণ আবেগ উদ্দীপিত করে তাই বিচার করেন। কিন্তু ঐরা যথার্থ শ্রোতা তাঁরা—greatly absorbed by the particular form and the character of the composition, অর্থাৎ সংগীতের রূপ ও গঠনপ্রকৃতি দেখেই ভন্দয় হয়ে থাকেন ; তাঁদের কাছে—The form (musical structure) is the real substance (subject) of music, in fact, is the music itself. রূপের বাইরে আর কিছুই তাঁরা দেখেন না।

সংগীত রসান্বাদনের প্রক্রিয়ার মধ্যে বড় একটি স্থান অধিকার করে আছে—continually following and anticipating the composer's intentions। অবশ্য এই ব্যাপার বিদ্যাপ্রগতিতে এবং অজ্ঞাতসারে ঘটে। একথা মনে রাখতেই হবে মানসিক ক্রিয়া ব্যতিরেকে শৈল্পিক আনন্দ সম্ভব নয়।

ষষ্ঠ অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—সংগীত ও প্রকৃতি এবং ইহার সার কথা এই : প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধ কি, এ প্রশ্ন সকলেরই মনে জেগে থাকে। সংগীতের সঙ্গে প্রকৃতির সম্পর্ক কতটুকু তা বুঝতে পারলে সহজে অনেক সমস্যার সমাধান করা যাবে। প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধ দুই রকমের। এক, প্রকৃতি শিল্পের স্থূল উপাদান যোগায় ; দুই, স্থূল উপাদানের সাহায্যে শিল্প যে রূপ (form) সৃষ্টি করে, সেই রূপের আদর্শ বা ছাঁচটিও যুগিয়ে থাকে। সংগীতের ক্ষেত্রে আমরা দেখি—we are furnished only with material for the production of material, that is, of sound, of high or low pitch, in other words the measurable tone. অর্থাৎ প্রকৃতি সরাসরি সংগীতের উপাদান যোগায় না, যোগায় শুধু উপাদানের উপাদান। সংগীতের উপাদান হচ্ছে পরিমের্য ধ্বনি—measurable 'tone', এবং ঐ উপাদানের সংযোগেই সংগীতের প্রধান দুটি অঙ্গ, 'মেলোডি' এবং 'হারমোনি' সৃষ্টি হয়। এই দুটির কোনটিই প্রকৃতির কাছ থেকে পাওয়া যায় না, দুটোই মানুষের মানস-সৃষ্টি। প্রকৃতিতে আমরা 'মেলোডি'কে অর্থাৎ systematic succession of measurable tones...পাইনে, তেমনি পাইনে 'হারমোনিকে', অর্থাৎ simultaneous occurrence of certain notes। তবে হৃদ্যকে (rhythm) পাওয়া যায় অশ্বের কদমে চলার মধ্যে, পাখীর গানের মধ্যে, আরো অনেক প্রাকৃতিক ঘটনার মধ্যে। অবশ্য প্রকৃতিতে যে হৃদ্য পাওয়া যায় তা 'মেলোডি' বা 'হারমোনি'র সঙ্গে যুক্ত নয়। কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্যের বিষয়বস্তু প্রকৃতিই যুগিয়ে থাকে। চিত্রকর যে গাছ বা স্থূল আঁকেন, ভাস্কর যে মানুষের মূর্তি নির্মাণ করেন, কবি যে জীবন-কাহিনী রচনা করেন বা দৃশ্য বর্ণনা করেন, তার নমুনা প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায়। কিন্তু সংগীতের বিষয়বস্তু প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায় না—There is nothing beautiful in nature as far as music is concerned. সংগীত থেকে অভ্যস্ত শিল্পের (স্বাপত্য ছাড়া) এই পার্থক্য খুবই গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। প্রকৃতিতে কোন 'sonata' বা 'overture' নেই, কিন্তু প্রাকৃতিক দৃশ্য আছে, দৈনন্দিন জীবনের দৃশ্য আছে, প্রাথমিক সৃষ্টি আছে, ইন্সপিরেশন আছে।

সপ্তম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—সংগীতের বিষয়বস্তু। এই অধ্যায়ের সারাংশ এই : যেদিন থেকে মানুষ সংগীত সম্বন্ধে ভাবতে শুরু করেছে সেই দিন থেকেই সংগীতের কোন বিষয়বস্তু আছে কিনা এই প্রশ্নটি বড় হয়ে রয়েছে। একদল বলেছেন হ্যাঁ, বিষয়বস্তু আছে; আর একদল বলেছেন—না, বিষয়বস্তু নেই। ‘কন্টেন্ট্‌স্’, ‘সাবজেক্ট’, ‘ম্যাটার’ প্রভৃতি শব্দের নির্বিচার ব্যবহারের জন্মই এত গভোগালের সৃষ্টি হয়েছে। কন্টেন্ট্‌স্-এর ব্যুৎপত্তিগত অর্থ—আশেয়, বা কোন আশায়ের মধ্যে থাকে। এই অর্থে সংগীতের ‘কন্টেন্ট্‌স্’ হবে, সেই সমস্ত ধ্বনির সমাবেশ যাদের দিয়ে সংগীতটি গঠিত। কিন্তু এই অর্থ অনেকেই স্বীকার করবেন না; কারণ ‘কন্টেন্ট্‌স্’ বলতে তাঁরা ‘অবজেক্ট’ (বিষয়বস্তু) বোঝেন। সংগীতের ধ্বনি-সংবিজ্ঞাস ছাড়া অল্প কোন বিষয়বস্তু নেই—Music consists of succession and forms of sound, and these alone constitute the subject। স্বাপত্যের এবং নৃত্যের যেমন কোন নির্দিষ্ট বিষয় নেই, সংগীতেরও রূপগত সৌন্দর্য ছাড়া অল্প কোন বিষয়বস্তু নেই—music speaks not only by means of sounds, it speaks nothing but sound।

সংগীতে রূপ ও বিষয়বস্তু অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। বিষয় ও রূপকে পৃথক পৃথক ভাবে ধারণা করা সম্ভব নয়। সংগীতের ক্ষেত্রে বিষয় ও রূপ যত ওতপ্রোতভাবে মিশ্রিত, অজ্ঞাত শিল্পের ক্ষেত্রে তত ওতপ্রোতভাবে মিশ্রিত নয়। কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য একই ভাব বা ঘটনাকে নানা আকারে উপস্থাপিত করতে পারে। কিন্তু সংগীতের ক্ষেত্রে রূপনিরপেক্ষ বস্তু এবং বস্তুনিরপেক্ষ রূপের কথা ভাবা যায় না। সংগীতের বিষয়বস্তু এক কথায়—the concrete groups of sounds in a piece of music—অর্থাৎ ‘রিউজিক্যাল আইডিয়া’।

শিল্পতত্ত্বে হান্সলিকের স্থান কোথায়—প্রশ্নের উত্তর দেওয়ার আগে, বিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ বেনিডেক্টো ক্রোচে তাঁর শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে হান্সলিক সম্বন্ধে যে মন্তব্যটুকু করেছেন তার উল্লেখ করা যাক। ক্রোচে বলেছেন, হান্সলিক খুব স্পষ্ট ভাষাতেই ঘোষণা করেছেন—সংগীতের একমাত্র উদ্দেশ্য রূপ সৃষ্টি করা, সংগীত-সৌন্দর্য সৃষ্টি করা। হান্সলিকের এই ঘোষণা শুনে ‘ফর্মালিস্ট’রা (হারবার্ট ও তাঁর শিষ্যরা) তাঁকে দলে টানবার চেষ্টা করেছিলেন বটে, কিন্তু ‘ফর্মালিস্ট’দের রূপের অর্থ এবং হান্সলিকের রূপের অর্থ এক নয়। হান্সলিক কখনও একথা বলেন

করেন নি যে সারসঙ্গত নিহক ধ্বনিগত সঙ্গত এবং প্রতিশ্রুত সংগীতের সৌন্দর্যকে সৃষ্টি করে। সংগীতের সৌন্দর্য আঙ্গিক এবং তাৎপর্যপূর্ণ সৃষ্টি। সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয়বস্তু আছে, সেই বিষয়বস্তু হচ্ছে সংগীতের ‘আইডিয়া’। সংগীতের রূপ শূন্যগর্ভ নয়, পরিপূর্ণ। সংগীতের অর্থ এবং উপাদানীভূত অংশের পারস্পরিক সংযোগ আছে। হান্সলিক থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে কোচে এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে, সংগীতে রূপ ও বিষয়বস্তু অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। উদ্ধৃতিটি উদ্ধৃতিযোগ্য বটে—Take a motive, the first that comes into your head, what is its content, what its forms? Where does this begin, and that end? What do you wish to call content? The sounds? Very well: but they have already received a form. What will you call form? Also the sounds? But they are form already filled, form supplied with content। এই উদ্ধৃতি দেওয়ার পরে কোচে বলেছেন এই সব মন্তব্য থেকে বোঝা যায় হান্সলিক শিল্পের প্রকৃতির কেন্দ্রস্থলে প্রবেশ করেছিলেন—অবশ্য তিনি পরিপাটি কোন বৈজ্ঞানিক চিন্তাতত্ত্ব বা দর্শন সৃষ্টি করে যেতে পারেন নি। কোচে বোধ হয় এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে তিনি যেমন আত্মার ক্রিয়াকে শ্রেণীবিন্ধক করে দুই প্রকার জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়ায় এবং দুই প্রকার কর্মাত্মিক ক্রিয়ায় ভাগ করেছেন, কল্পনাকে অন্ততম জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়া এবং স্মৃতি, বাবীন এবং বুদ্ধিনিরপেক্ষ ক্রিয়া বলে প্রমাণ করে কল্পনাবৃত্তির ভিত্তির উপরে শিল্পতত্ত্বের প্রাসাদ গড়তে চেষ্টা করেছেন, হান্সলিক তত পরিপাটি শিল্পদর্শন তৈরি করতে পারেন নি। তবে তিনি পারলেও হান্সলিক সংগীত-শিল্পের বৃত্তি, বিষয়বস্তু এবং উদ্দেশ্য নির্ধারণ করতে গিয়ে কল্পনাবাদকে অতি দৃঢ়তার সঙ্গে অহুসরণ করতে চেষ্টা করার কোচে স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন—such observations denote acute penetration of the nature of art. (‘এসেটিক’, ৪১৫ পৃঃ)। কোচে যে প্রশংসা করেছেন তার অন্ততম কারণ—হান্সলিক বিমূর্তরূপকল্পনাবাদকে অগ্রাহ করেছেন, শূন্যগর্ভ রূপকে স্বীকার করেন নি। হান্সলিকের শিল্পতত্ত্বের সঙ্গে কোচের শিল্পতত্ত্বের তুলনামূলক আলোচনা করার অবকাশ এখানে নেই। এখানে শুধু এই কথাটি বলে রাখতে চাই যে, হান্সলিকের কাছে কোচের স্বপ্ন একেবারে সারসঙ্গত নয়; এ কথা অনেকাংশেই সত্য যে হান্সলিকের কাছ থেকে কোচে কল্পনাবাদ-নিষ্ঠার প্রেরণা অনেকখানি পেয়েছিলেন।

এবার বিভিন্ন মতবাদের সঙ্গে হান্সলিকের মতবাদের সম্পর্ক দেখিয়ে এই ছুরিকার উপসংহার করব।

প্রথমতঃ হান্সলিক অহঙ্করণবাদী নন, অহঙ্করণবৃত্তি থেকে শিল্পের জন্ম এ কথা তিনি যেমন স্বীকার করেন না, তেমনই স্বীকার করেন না যে সংগীত প্রকৃতির কোন কিছুকে অহঙ্করণ করে—ভাবাবেগকে অহঙ্করণ করে। দ্বিতীয়তঃ, তিনি অহুভববাদী নন। অহুভববৃত্তি থেকে সংগীতের জন্ম, সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয় অহুভব এবং ভাবাবেগ জাগানো সংগীতের উদ্দেশ্য—এই সব সিদ্ধান্ত তিনি মানেন না। তৃতীয়তঃ, তিনি ‘কর্মালিস্ট’ বা নির্বিষয় রূপবাদী নন। ‘কর্মালিস্ট’রা মনে করেন শিল্পের কাজ আমাদের সামঞ্জস্যবোধকে তৃপ্ত করা এবং নৈর্ব্যক্তিক রূপ-কল্পনার মাধ্যমে শূন্যগর্ত রূপকল্পনার সাহায্যে তা করা। আগেই বলা হয়েছে—হান্সলিকের মতে সংগীতের রূপ শূন্যগর্ত কোন কিছু নয়—ধ্বনিতে পরিপূর্ণ একটি সুরমূর্তি।

চতুর্থতঃ হান্সলিক পুরোদস্তুর কল্পনাবাদী। তাঁর প্রধান সিদ্ধান্ত—রাগের জন্ম সুরশিল্পীর কল্পনার এবং সংগীতের আবেদন শ্রোতার কল্পনার—A musical composition originates in the composer's imagination and is intended for the imagination of the listener, তাঁর স্পষ্ট ঘোষণা। আবেগ-জাগানো কোন শিল্পেরই উদ্দেশ্য নয়; প্রত্যেক শিল্পেরই লক্ষ্য এমন-কোন-কিছু হৃদয় বস্ত্র তৈরি করা যার আবেদন অহুভূতিতে নয়, বিত্ত্ব দ্ব্যানে—অর্থাৎ কল্পনার। হান্সলিক কল্পনার সংজ্ঞা বা স্বরূপ নিয়ে বেশী কথা না বললেও যে-টুকু বলেছেন তা থেকে আমরা তাঁর ধারণা সংগ্রহ করতে পারি। তিনি দেখিয়েছেন সংগীতকাররা এবং প্রাচীন শিল্পতত্ত্ববিদরা অহুভববৃত্তি (feeling) এবং বুদ্ধিবৃত্তি (intellect)—তুখু এই দুই বৃত্তির অস্তিত্ব স্বীকার করার গণ্ডগোল পাকিয়ে তুলেছেন; তাঁরা বুঝতে পারেন নি যে, সমস্তার সমাধান করতে পারে উল্লিখিত দুই বৃত্তির মধ্যবর্তী অস্ত্র একটি পৃথক বৃত্তি এবং তারই নাম কল্পনা। এই কল্পনার ধর্ম নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—এ কথা সত্য যে আমাদের কল্পনা হৃদয়কে কেবলমাত্র ধ্যানই (contemplate) করে না, বুদ্ধি সহকারে ধ্যান করে—contemplates with intelligence—the object being as it were, mentally inspected and criticised. Our judgement, however, is formed so rapidly that we are unconscious of the separate acts involved in the process when

the delusion arises that what in reality depends upon a complex train of a reasoning is merely an act of intuition. হান্সলিকের এই মন্তব্যটি বিশেষভাবে প্রসিধানযোগ্য। ক্রোচের ‘স্বজনীল কল্পনা’র সঙ্গে হান্সলিকের ‘কল্পনা’র পার্থক্য নির্দেশ করতে হ’লে এই উক্তিটিরই শরণ নিতে হবে। আমরা দেখছি—হান্সলিকের ‘কল্পনা’ একেবারে বুদ্ধিনিরপেক্ষ নয়, কারণ কল্পনা যে ধ্যান করে তার সঙ্গে বুদ্ধি-ব্যাপার মিশে থাকে, তবে সেই বুদ্ধি-ব্যাপারটি এত দ্রুত লয়ে নিষ্কাশ হয় যে লোকে তাকে ‘প্রতিভান’ (intuition) ব’লে ভুল ক’রে বসে। অতঃপক্ষে ক্রোচের কল্পনা বুদ্ধিনিরপেক্ষ জ্ঞান-ব্যাপার—‘প্রতিভান’। আমার মনে হয়, এখানেই উভয়ের মধ্যে স্পষ্ট পার্থক্য-রেখা ফুটে উঠেছে। হান্সলিক যেখানে কল্পনার সঙ্গে বুদ্ধির যোগ স্বীকার করেছেন, ক্রোচে সেখানে কল্পনাকে বুদ্ধিনিরপেক্ষ প্রতিভান মাঝে পর্যবসিত করেছেন। বলা বাহুল্য, এই পার্থক্যটি লক্ষণীয়।

পঞ্চমতঃ, হান্সলিক যেমন ‘কর্ভালিস্ট’ নন, তেমনি বিপ্লব ‘কনফিগারেশানিস্ট’ বলতে বা বুঝার তাও নন। যদিও এ কথা অনেকেরই মনে হতে পারে যে হান্সলিকের মতে সংগীত যখন a self-sufficient realm of organised sounds which mean nothing (Morris Weitz), অর্থাৎ হান্সলিক যখন ‘ফেটেরোনোমিস্ট’ নন, ‘অটোনোমিস্ট’, তখন ‘কনফিগারেশানিস্ট’-দের সঙ্গে, অর্থাৎ শিল্পকে দ্বারা উপাদানের (মিডিয়াম) বিভ্রাস-বৈচিত্র্য বা প্রয়োগ-নৈপুণ্য ব’লেই মনে করেন তাঁদের সঙ্গে হান্সলিকের কোন পার্থক্য নেই। এরূপ মনে হওয়া খুবই স্বাভাবিক, কারণ শিল্পের কাজ যদি কোন বিষয়বস্তুকে প্রকাশ বা উপস্থাপনা করা না হয়, শিল্পের কাজ যদি হয় বিশেষ বিশেষ উপাদানের (মিডিয়াম) দ্বারা নির্মাণকৌশল দেখানো, অর্থাৎ উপাদানটিকে সূক্ষ্মরূপে সাজিয়ে শুঁড়িয়ে একটা ‘অবস্তু বস্তু কিঞ্চিৎ’ তৈরি করা—নিরর্থক রূপ তৈরি করা—সংগীতের ক্ষেত্রে definite and graceful melody aiming at nothing সৃষ্টি করা—systematic succession of measurable tones তৈরি করা—উদ্ভাবিত সুরধ্বনির সাহায্যে রাগরাগিণী (মেলোডি) উদ্ভাবিত করা, তা হলে সংগীতকেও ‘কনফিগারেশান’ না ব’লে আর কি বলা যেতে পারে? এর উত্তরে যদি বলা যায় যে সৃণীত ‘মেলোডি’ এবং ‘হারমোনি’র সাহায্যে যে রাগ বা সুরমূর্তি গড়ে তার অর্থ আছে এবং তা একটি musical idea, তা শুধু সুরসৃষ্টির দক্ষতা প্রকাশ করা নয়, নিরর্থক

স্বর-সংবিভাগ যাত্র নয়, তা হলেও, ‘কনফিগারেশানিস্ট’-এর আওতা থেকে সংগীতকে সম্পূর্ণ উদ্ধার করা সম্ভব হয় বলে মনে হয় না। কারণ ‘কনফিগারেশানিস্ট’রাও বলতে পারেন ‘আমরা যে ‘রূপ’ তৈরি করি তাও তো শূন্যগর্ভ নয়; সংগীত যেমন musical sounds-এ পরিপূর্ণ থাকে, আমাদের ‘রূপে’ও উপাদানের (মিডিয়াম) বিচিত্র সমাবেশ থাকে, অর্থাৎ বিশেষ বিশেষ উপাদানে পরিপূর্ণ থাকে, চিত্রে বিচিত্র বর্ণ ও রেখাবিভাগ থাকে, ভাস্কর্যে পাথর, ধাতু প্রভৃতি উপাদানের সংবিভাগ থাকে, কাব্যে শব্দার্থের সমাবেশ ও বিচিত্র বিভাগ থাকে। সংগীতে যেমন সুরধ্বনির সুর সমাবেশের দ্বারা একটি রাগ (musical idea) অর্থাৎ সুরময়িত সুরসংস্থা (এমন একটি সুরময় দেহ বার এক অঙ্গের সঙ্গে অঙ্গ অঙ্গের নিখুঁত সঙ্গতি বা অঙ্গ বর্তমান—এক কথায় যার মধ্যে organic unity আছে) গঠিত হয়, অন্ত্যস্ত শিল্পেও বিশেষ বিশেষ উপাদানের দ্বারা অসুরূপ ‘অর্গানিক ইউনিটি’-সম্পন্ন একটি সমগ্র রূপ (idea) রচনা করা হয়। সুরাদর্শের (musical idea) মতো চিত্রাদর্শ বা অঙ্কনাদর্শ (painting idea), গঠনাদর্শ (sculptural idea), শব্দার্থ-আদর্শ (poetic idea) উপস্থাপিত হয়। সে বাই হউক, স্থানসূলিককে বিতর্ক ‘কনফিগারেশানিস্ট’ বলা, যুক্তিবৃত্ত হবে না এই কারণেই যে স্থানসূলিক স্পষ্ট করেই এ কথা বলেছেন যে সংগীতের অর্থ আছে, তার উপস্থাপ্য বিষয়ও আছে এবং সেই উপস্থাপ্য বিষয় হচ্ছে musical idea। এই ‘আইডিয়া’র উপর গুরুত্ব আরোপ করার জন্মই মনে হয় স্থানসূলিক নির্বিষয় রূপকল্পনাবাদীদের দল থেকে একটু দূরে রয়েছেন।

এডুয়ার্ড হান্সলিকের সংগীততত্ত্বচিন্তা

—সংগীতে সুন্দর—

সংগীতে সুন্দর

প্রথম অধ্যায়

আবেগের ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত শিল্পতত্ত্ব

সংগীত-শিল্পতত্ত্বে আজ পর্যন্ত যে পদ্ধতি অহুসরণ করা হয়েছে তা একটি ভুল ধারণা দ্বারা প্রায় সব সময়েই বাধাপ্রাপ্ত হয়েছে এবং সেই ভুল ধারণা এই যে, অহুসদ্ধানের বিষয় হচ্ছে সংগীতে সুন্দর কি তা নয়, সংগীত যে ভাবাবেগ জাগায় তার বর্ণনা। প্রাচীন শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রের সঙ্গে এই মতের সম্পূর্ণ ঐক্য আছে, কারণ প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রে সুন্দরকে সংবেদনসাপেক্ষ ক'রেই এবং সৌন্দর্যদর্শনকে সংবেদনের সন্তান হিসাবেই দেখা হয়েছে।

এই জাতীয় শিল্পতত্ত্বশূন্য শুধু যে অ-দর্শনভিত্তিক তাই নয়, শিল্পকলার মধ্যে যেটি সবচেয়ে সূক্ষ্মশরীরী, সেই শিল্পে প্রয়োগ করতে গেলে দেখা যায় তা একেবারেই ভাবাবেগপ্রসূত। বিশেষ শ্রেণীর উৎসাহীদের কাছে স্মৃতি খুবই প্রীতিপ্রদ বটে, কিন্তু যে সমস্ত মননশীল শিক্ষার্থী সংগীতের প্রকৃত স্বরূপ জানতে চান ব'লেই আবেগের প্রলাপে কর্ণপাত করবেন না এবং অধিকাংশ সংগীতবিষয়ক গ্রন্থে গ্রন্থকাররা যেমন আবেগকে জ্ঞানের উৎস হিসাবে গণ্য করেছেন তেমনিভাবে আবেগকে জ্ঞানের উৎস বা উপায় ব'লে স্বীকার করবেন না, তাঁদের এই স্মৃতি খুব অল্প আলোকই দিতে পারবে।

বস্তুকে বস্তু-স্বরূপে জানার যে প্রবণতা বিজ্ঞানে দেখা দিয়েছে, তা সৌন্দর্যের প্রকৃতি-পবেষণাকে প্রভাবিত না করে পারে নি। অবশ্য সন্তোষজনক কল এখনও পাওয়া যায় নি। তা পাওয়া যাবে তখনই যখন যে পদ্ধতি ব্যক্তিসাফিক প্রতীতি থেকে শুরু করে শুধু বিষয়ের উপরে উপরে আবারো ছুরিয়ে নিয়ে তারই সেই প্রতীতির মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেওয়ার ক্ষমতা, সেই পদ্ধতিটিকে ত্যাগ করা সম্ভব হবে। এই ধরনের অহুসদ্ধান সম্পূর্ণ ব্যর্থ হবে, যদি না প্রকৃতি-বিজ্ঞানে যে পদ্ধতি প্রচলিত আছে তাকে অহুসরণ করা হয়, অন্ততঃ তাতে বস্তুবস্তুকে জানার যে চেষ্টা থাকে সেই চেষ্টা করা হয় এবং করা হয় বস্তু নিত্য-পরিবর্তনশীল যে প্রতীতিগুলি সৃষ্টি করে সেই প্রতীতিগুলি থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিলে বস্তু

যে স্বাধীন ও নিত্য উপাদান অবশিষ্ট থাকে সেই স্বাধীন বস্তু-বস্তুপ নির্ধারণ করবার

কাব্য, ভাস্কর্য এবং চিত্র সুপ্রতিষ্ঠিত শিল্পতাত্ত্বিক আলোচনার দিক দিয়ে সংগীতের চেয়ে অনেক এগিয়ে আছে। এই সকল বিষয়ের লেখকদের মধ্যে অতি অল্প লোকেই, এখনও এই ভুলের ঘোরে আছেন যে সৌন্দর্যের পরাতত্ত্বভিত্তিক সাধারণ ধারণা থেকে—(ধারণা শিল্পে-শিল্পে নিশ্চয়ই পৃথক)—কোন বিশেষ শিল্পের স্বয়ং নিকাশন করা যায়। পূর্বে একথা মনে করা হ'ত যে বিভিন্ন শিল্পের স্বয়ংগুলি সাধারণ শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রের পরাতত্ত্বভিত্তিক কোন পরাকাষ্ঠা স্বয়ং দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। এখন অবশ্য এই ধারণা ক্রমেই বাড়ছে যে প্রত্যেকটি বিশেষ শিল্পকে জানা যায় শুধু তার ক্রিয়াপদ্ধতির সীমা এবং তার অন্তর্নিহিত প্রকৃতিকে জানা যায়। 'শাস্ত্রের (সিস্টেমস্) স্থান গ্রহণ করছে সব 'গবেষণা'—যে গবেষণা দাঁড়িয়ে আছে এই মূল প্রতিপাদ্যের উপরে যে প্রত্যেক শিল্পের ক্ষেত্রে সৌন্দর্য-বিধি, সেই বিশেষ শিল্পের ব্যক্তিত্বের সঙ্গে এবং তার মাধ্যমের প্রকৃতির সঙ্গে অবিলম্বেভাবে সম্বন্ধ।'

অলংকার, ভাস্কর্য এবং চিত্রের শিল্পতত্ত্বে—শিল্প-সমালোচনাতেও বটে—উল্লিখিত বিজ্ঞানের কার্যে প্রয়োগ—পূর্বেই এ নিয়ম করা হয়েছে যে শিল্পতাত্ত্বিক গবেষণা সর্বোপরি সুন্দর বস্তুটিকেই বিচার করবে, যে ব্যক্তি শিল্প দেখছে বা শুনেছে তাকে নয়।

একমাত্র সংগীতই এই ধরনের বস্তুনিষ্ঠ পদ্ধতি প্রয়োগে অক্ষম। সংগীতের তাত্ত্বিক ও বৈয়াকরণিক নিয়মকানুন এবং তার শিল্পতত্ত্বগত গবেষণার মধ্যে স্পষ্ট পার্থক্য কল্পনা করে লোকে সাধারণতঃ প্রথমটিকে অতি নীরস গন্তের ভাবায় প্রকাশ করে এবং দ্বিতীয়টিতে আবেগাপন্নতাপ্ৰাণ ভাবায় আবৃত ক'রে থাকে। সুন্দরকেই অন্ততম স্বয়ং রূপ হিসাবে সংগীতকে স্পষ্টভাবে গ্রহণ করা, এগর্বস্ত সাংগীতিক শিল্পতত্ত্বের কাছে অলম্ব্য বাধা ব'লে বিবেচিত হয়েছে এবং আবেগের নির্দেশ স্পষ্ট দিবালোকেও তাদের রাজ্যে এখনও হানা দিচ্ছে। আজও আগের মতোই সংগীতের সৌন্দর্যকে ব্যক্তির মনে সংগীত যে সংবেদন সৃষ্টি করে সেই সংবেদনের হিসাবেই বিচার করা হয়। গ্রন্থ, সমালোচনা, আলাপ-আলোচনা সব সময়েই এই কথাটি মনে করিয়ে দেয় যে, আবেগই হচ্ছে সংগীতের শিল্পতাত্ত্বিক ভিত্তিভূমি এবং সংগীতের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণে আবেগই একমাত্র অপেক্ষিত।

বলা হয়ে থাকে সংগীত, কাব্যের মতো নির্দিষ্ট কোন ধারণা দিয়ে মনোরঞ্জন করতে পারে না, দৃষ্টিকে ও ভাস্কর্যের ও চিত্রের মতো দর্শনযোগ্য রূপ দিয়ে তৃপ্ত করতে পারে না। অতএব, এই সিদ্ধান্তই করা হয় যে এর উদ্দেশ্য অবশ্যই হবে আবেগের কাছে আবেদন করা। “সংগীতের কাজ আবেগ নিয়ে”—এই ‘কাজ’ (has to do) কথাটির ব্যবহার সমস্ত সাংগীতিক শিল্পশাস্ত্রেরই লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। কিন্তু আবেগের সঙ্গে সংগীতকে, নির্দিষ্ট আবেগের সঙ্গে নির্দিষ্ট সংগীতকে যে যোগে যুক্ত ক’রে রাখে তার প্রকৃতি কি, কোন্ প্রাকৃতিক নিয়মের দ্বারা তা’ নিয়ন্ত্রিত, কোন্ স্রষ্টাবিধির দ্বারা তার রূপ নিয়ন্ত্রিত হয়—এই সব প্রশ্নকে তারাই অঙ্গকারে পরিত্যাগ করেছেন বাদ্যের এসব প্রশ্ন উত্থাপন করা বেশী দরকার। এই অস্বচ্ছতার চোখ অভ্যস্ত হ’লে তবেই কেউ ধরতে পারবে যে সংগীতে—প্রচলিত অর্থে সংগীত বলতে বা বুঝায় সেই সংগীতে—আবেগের ভূমিকা ছুটি। এক পক্ষে বলা হয়ে থাকে যে সংগীতের লক্ষ্য এবং উদ্দেশ্য আবেগ অর্থাৎ আনন্দদায়ক আবেগ জাগানো, অল্পপক্ষে, সংগীতের বিষয়বস্তু হচ্ছে আবেগ—আবেগকেই সংগীত উপস্থাপিত করতে চায়। এই দুটি সিদ্ধান্তই এই বিষয়ে এক যে, একটি অপরটির মতোই সমান মিথ্যা।

এই সিদ্ধান্তের প্রথমটির খণ্ডন, অধিকাংশ সংগীতশাস্ত্রেরই ভূমিকায় থাকে, সুতরাং তা নিয়ে আমরা কালক্ষেপ করব না। বা সুন্দর, যথার্থ সুন্দর তার কোন উদ্দেশ্য নেই, কারণ তা রূপ ছাড়া আর কিছুই না এবং সেই রূপ প্রকৃতি অহুসারে নানা উদ্দেশ্যে ব্যবহার্য হ’লেও, রূপের বাইরে তার আর কোন উদ্দেশ্য থাকে না। কোন সুন্দর বস্তুর ধ্যান আনন্দদায়ক অহুত্বের উদ্ভেক করতে পারে, কিন্তু এই ফলপ্রসূতি সৌন্দর্যের স্বরূপ থেকে ভিন্ন। কোন দর্শকের সামনে, তাকে আনন্দ দেওয়ার পূর্বকল্পিত উদ্দেশ্য নিয়েই আমি কোন সুন্দর বস্তু স্থাপন করতে পারি কিন্তু এই উদ্দেশ্য বস্তুর সৌন্দর্যকে কোনভাবেই স্পর্শ করে না। সুন্দর কোন আবেগ না আগালেও এবং সুন্দরকে দেখার কোন লোক না থাকলেও, সুন্দর সুন্দর থাকে এবং সুন্দরই থাকে। অল্পভাবে বললে বলা যায়, যদিও দর্শককে আনন্দ দেবার জন্যই সুন্দরের অস্তিত্ব, তবু সুন্দর দর্শকনিরপেক্ষ।

এই অর্থে সংগীতেরও কোন উদ্দেশ্য নেই এবং এই বিশেষ শিল্পের সঙ্গে আমাদের আবেগ-অহুত্বের ঘনিষ্ঠ যোগ আছে বলেই এ অহুমান ঠিক হবে না যে এর শৈল্পিক স্রষ্টা যোগের উপরেই নির্ভর করবে।

এই সম্পর্কটিকে সমালোচকের দৃষ্টিতে পরীক্ষা করার উদ্দেশ্যেই আমরা প্রথমেই

অহুভূতি (ফিলিং) এবং সংবেদন (সেন্সেশান) এই শব্দ দুটির পার্থক্য বিচার ক'রে নেব, যদিও সাধারণ আলাপ-আলোচনার শব্দ দুটিকে যথেষ্ট ব্যবহার করলে আপত্তি করার কোন প্রয়োজন নেই ।

সংবেদন হচ্ছে কোন ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য গুণ, যেমন একটি শব্দ অথবা একটি বর্ণ, উপলব্ধি করার ব্যাপার ; অন্তর্পক্ষে অহুভূতি হচ্ছে কোন মানসিক ক্রিয়ার—যেমন কোন স্মৃতির অবস্থার অথবা অস্তিত্বের অবস্থার—চেতনা ।

যদি আমি ইন্দ্রিয় দিয়ে কোন বস্তুর গন্ধ অথবা স্বাদ, অথবা আকৃতি, বর্ণ অথবা শব্দ গ্রহণ করি—তখন, চেতনার এই অবস্থাকে আমি বলি—এই সব গুণের সংবেদন হ'ল । কিন্তু যদি বিবাদ, আশা, প্রফুল্লতা, অথবা ঘৃণা আমাকে লক্ষণীয়-ভাবে সাধারণ মানসিক ক্রিয়ার স্তরের উর্ধ্বে উদ্ধীপিত করে অথবা নিয়ে অবসন্ন করে, তখন বলা হয় আমি 'অহুভব' করছি ।

স্মৃতির প্রথমতঃ আমাদের ইন্দ্রিয়ে আবেদন করে । কিন্তু এটা অবশ্য তথু স্মৃতির ক্ষেত্রেই ঘটে তা নয়, সব ঘটনা সম্বন্ধেই এ কথা প্রযোজ্য । সংবেদনেই শৈল্পিক আনন্দসম্ভোগের আরম্ভ এবং সংবেদন ছাড়া আনন্দসম্ভোগ সম্ভব হয় না, সুতরাং ব্যাপক অর্থে প্রযুক্ত 'অহুভূতি'রও উৎস এবং এতেই মনে হয় দুয়ের মধ্যে কোন সম্পর্ক—কোন কোন ক্ষেত্রে অতি জটিল সম্পর্ক—বর্তমান । কোনও শিল্পেরই সংবেদন সৃষ্টি করতে হয় না, একক একটি শব্দ বা বর্ণই তা পারে । আগেই বলা হয়েছে দুটি শব্দকে আমরা নির্বিচারে ব্যবহার করে থাকি । তবে প্রাচীন লেখকরা তাকে সংবেদন বলেন, যাকে ঠিক অহুভূতি বলা উচিত । অতএব ঐ সব লেখক যে কথাটি বলতে চান তা এই যে সংগীতের উদ্দেশ্য অহুভূতি-জাগানো এবং আমাদের হৃদয় কল্পনার, প্রেমে, আনন্দের বা বিবাদের পূর্ণ করা ।

বস্তুতঃ সঙ্গীত অথবা অত্যাশ্চর্য শিল্প কারোই এই উদ্দেশ্য নয় । শিল্পের উদ্দেশ্য, শেব পর্যন্ত, স্মৃতির এমন কিছু সৃষ্টি করা, যার আবেদন আমাদের অহুভূতির কাছে নয়, আবেদন বিতুল ধ্যানের বৃত্তির কাছে—আমাদের কল্পনার কাছে ।

এ খুবই অল্পত যে গায়করা এবং প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রকাররা তথু অহুভব-বৃত্তি এবং বুদ্ধিবৃত্তি—এই দুই বৃত্তির পার্থক্যই গণনা করে থাকেন এবং ভুলে যান যে আসল বিষয়টি রয়েছে এই দুই সংকটস্থলের মাঝখানে—স্মরণকারের কল্পনাতেই সংগীতের জন্ম এবং প্রোতার কল্পনার উদ্দেশ্যেই তা রচিত । এ কথা সত্য যে, আমাদের কল্পনা স্মরণকে তথু ধ্যানই করে না, বুদ্ধি সহকারেই ধ্যান করে ; যেন বিষয়টি মনে

মনে পর্ববেক্ষিত ও সমালোচিত হয়। অবশ্য আমাদের সিদ্ধান্ত এত দ্রুতগতিতে গঠিত হয় যে ঐ গঠন-প্রক্রিয়ার মধ্যে যে কার্যপরম্পরা রয়েছে তার সম্বন্ধে আমরা অবহিত থাকি না এবং তাতেই আসলে যেটা জটিল বুদ্ধিপরম্পরার কল, তাকে প্রতিভান বা নিবিকল্পক ক্রিয়া বলে ভ্রম হয়।

‘এ্যানশৌউং’ (Anschauung) শব্দটি [দীক্ষণ বা ধ্যান করা] শুধু দৃষ্টি ব্যাপারেই প্রযুক্ত হয় না, অন্ত্যন্ত ইন্দ্রিয়ের ব্যাপারেও প্রযুক্ত হয়। বস্তুতঃ নিবিষ্টমনে প্রবণকার্যের—বাক্যে বলা যায় গীতি-প্রতিরূপের-পরম্পরাকে মনে মনে দেখা, তার বর্ণনাতেই এ সমধিক প্রযোজ্য। আমাদের কল্পনা আসলে নিঃসঙ্গ ও ন বৃত্তি নয়, কারণ প্রাণের স্মৃতিজ ইন্দ্রিয়ে জন্ম লাভ করলেও সঙ্গে সঙ্গে বুদ্ধির এবং আবেগের শিখাকে প্রজ্জ্বলিত করে। অবশ্য সুন্দরের খাঁটি সংজ্ঞার সঙ্গে প্রেমের এই দিকটার কোন সম্পর্ক নেই।

বিত্ত্ব শ্রবণে, আমরা শুধু গানই উপভোগ করি এবং কোন বাহ্য বিষয়কে তার মধ্যে আমদানী করার কথা চিন্তা করি নে। কিন্তু আবেগকে উদ্বোধিত করতে দেওয়ার অর্থ হচ্ছে সংগীতে বাহ্যিক কোন কিছুকে স্বীকার করা। তেমনি সুন্দরের ধ্যান থেকে বুদ্ধির যে স্বতন্ত্র ক্রিয়া দেখা দেয়, তার যোগও শৈল্পিক নয়, নৈসর্গিক—আর অশুভব-ক্রিয়ার প্রাধান্ত ত’ আরো পিছলি ভূমিতে নিয়ে যায়, এবং অসুস্থ বোগ সূচিত করে।

সাধারণ শিল্পতত্ত্বশাস্ত্র থেকে বহুকাল আগেই এই সব অসুসিদ্ধান্ত করা হয়েছে এবং প্রত্যেক শিল্পের সৌন্দর্যবিচারে সমানভাবে প্রযোজ্য। সুতরাং সংগীতকে যদি শিল্প হিসাবে গণ্য করতে হয় তা হ’লে অসুভূতি নয়, কল্পনাই হবে শৈল্পিক পরীক্ষার মান। মানুষের আবেগের উপর সংগীত একটা প্রসাদজনক প্রভাব সৃষ্টি করে—এ কথাটা এত জোরের সঙ্গে বলতে দেখা যায় যে সংগীত পুলিশী বিধান, শিকাবিধি অথবা চিকিৎসার বিধিগত কিনা, অনেক সময় এই সম্বন্ধেই হয়।

তবু গায়করা কিন্তু এ কথা বিশ্বাস করতে সূচিত যে সব শিল্পকেই আবেগের মাজা দিয়ে সমভাবে পরিমাপ করতে হবে, তাঁদের ধারণা শুধু সংগীতের ক্ষেত্রে এ বিধি সত্য। তাঁরা মনে করেন—প্রোক্তার মনে একটি নির্দিষ্ট ভাব আগানোর কষতা ও প্রবণতাই সংগীতকে অন্ত্যন্ত শিল্প থেকে স্বতন্ত্র করেছে।

যেমন এর আগে আমরা, শিল্প এই ধরনের কোন ভাব সৃষ্টি করে—এই মত স্বীকার করতে পারি নি, এখনও আমরা একথা স্বীকার করতে পারছি নে যে

সংগীতের উদ্দেশ্য ভাবের উল্লেখ করা। আমরা ধরে নিচ্ছি স্মরণকে আমরা যে ইন্দ্রিয় দিয়ে গ্রহণ করি তার নাম কল্পনা এবং সব শিল্পই পরোক্ষভাবে আবেগ উদ্দীপিত করে। বাস্তব অভিজ্ঞতার স্পষ্টতা-বিশিষ্ট মহান কোন ঐতিহাসিক চিত্র দেখে আমরা কি মুগ্ধ হই নে? রাফেলের 'ম্যাডোনা' মূর্তি কি আমাদের মনকে পবিত্রভাবে পূর্ণ করে না? পুসিনের প্রাকৃতিক দৃশ্যের চিত্রগুলি কি আমাদের মধ্যে দেশ দেখে বেড়ানোর অদম্য আকাঙ্ক্ষা জাগায় না? স্ট্র্যাসবুর্গের গীর্জার মতো দৃশ্য দেখে আমাদের অহুত্ব কি উদাসীন থাকে? এই সকল প্রশ্নের একটি মাত্র উত্তরই আছে এবং তা কাব্যের ক্ষেত্রে এবং ধর্মীয় আবেগ, বাস্তবের তা প্রভৃতি শৈল্পিক গুণবহির্ভূত মানসিক অবস্থাগুলি সযত্নেও সমান প্রযোজ্য। আমরা দেখছি অত্যন্ত শিল্পও বেশ জোরের সঙ্গেই মনের উপর কাজ করে।

অতএব, যে অন্তর্নিহিত বৈশিষ্ট্য অত্যন্ত শিল্প থেকে সংগীতকে পৃথক করে, এই জোরের মাত্রা তারতম্যের উপর তা নির্ভর করে। এইভাবে সমস্ত সমাধান করার চেষ্টা শুধু অবৈজ্ঞানিকই নয় বৃথাও বটে; কারণ, মোজার্টের সংগীতে, শেকস্পীরের ট্র্যাজেডিতে, উইল্যাণ্ডের কবিতায় বা হুমমেলোর 'রোণ্ডো'তে (rondo) কার মন কত বেশী গভীরভাবে আলোড়িত হবে তা শেষ পর্যন্ত নির্ভর করবে ব্যক্তির উপরে। আবার ধারা বলেন যে সংগীত অহুত্বভিত্তি আলোড়ন সৃষ্টি করে প্রত্যক্ষ ভাবে এবং অত্যন্ত শিল্প তা করে অর্থের বা 'আইডিয়া'র মাধ্যমে, একই ভুলকে তারা ভিন্ন ভাবার প্রকাশ করেন। কারণ, আমরা আগেই দেখেছি যে সংগীতের সৌন্দর্যে যে আবেগ উদ্দীপিত হয় তা পরোক্ষ ফল, সংগীতের সৌন্দর্যের প্রত্যক্ষ আবেদন কল্পনার কাছে। সংগীতের প্রবন্ধাদিতে স্থাপত্যের সঙ্গে সংগীতের তুলনা প্রায়ই করা হয়ে থাকে; কিন্তু প্রশ্ন, কোন প্রকৃতির স্থপতি এ ধারণা পোষণ করেছেন যে স্থাপত্যের উদ্দেশ্য হচ্ছে আবেগ উদ্দীপিত করা অথবা বিষয়বস্তু হচ্ছে ভাবাবেগ?

প্রত্যেকটি প্রকৃত শিল্পকর্ম আমাদের অহুত্ববৃত্তিতে কোন এক ভাবে আবেদন করে বটে, কিন্তু কোনও শিল্পই মুখ্যভাবে তা করে না। সংগীত এবং ভাবাবেগের মধ্যে বিশেষ সম্পর্ক আছে বলেই, শুধু সংগীততত্ত্ব সযত্নেই, বিশেষ নিয়ম নির্ধারণ করা চলবে না। তা হ'লে মদ খেয়ে মাতাল হ'লেই ত' মদের ধর্ম বেশী জানা যেতে পারে। সমস্ত জড় রয়েছে, যে বিশেষ উপায়ে সংগীত অহুত্বকে উদ্দীপিত করে তার মধ্যেই। অতএব, সংগীতের গৌণ এবং অস্পষ্ট ফল সযত্নে বিচারিত

আলোচনা না ক'রে আমাদের উচিত, সংগীতকর্মের আশ্রয় মধ্যে গভীরভাবে প্রবেশ করা এবং তার বশ্যবশ্বের নিয়ম দিয়েই ফল বিচার করা। কোন কবি বা চিত্রকর এ কথা কখনই মনে করবেন না যে, যেহেতু তাঁর নাটক বা চিত্র যে আবেগ জাগায় তা তিনি নির্ধারণ করেছেন, অতএব তাঁর শিল্পকর্মের সৌন্দর্যের মানদণ্ডও পেয়ে গেছেন। যে অমোঘ শক্তি শিল্পকর্মটিকে তার এই বিলক্ষণরূপে উপভোগ করতে আমাদের সাহায্য করে সেই শক্তির উৎস আবিষ্কার করতে তিনি চেষ্টা করবেন। সংগীত সম্বন্ধে যারা লিখেছেন তাঁরা যে উদ্দীপিত আবেগ এবং সাংগীতিক সৌন্দর্যকে গুলিয়ে ফেলবেন (এই দুটি বিষয়কে বখাশম্বর পৃথক ক'রে রাখার বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অবলম্বন করতে পারেন নি) এটাই স্বাভাবিক এবং এই কারণেই স্বাভাবিক যে এই জাতীয় অহুসজ্ঞান করা—আমরা একটু এগিয়েই দেখতে পাব—অস্ত্রান্ত শিল্পের চেয়ে সংগীতের ক্ষেত্রে বেশী দুঃসাধ্য এবং একটা বিশেষ স্তরের নীচে এই অহুসজ্ঞান প্রবেশ করতে পারে না।

আমাদের অহুসজ্ঞ শিল্পতাত্ত্বিক স্রষ্টার ভিত্তি হতে পারে না—এই সিদ্ধান্তের অপেক্ষা না করেই দেখানো যায় এমন অনেক সঙ্গত সূক্তি আছে, যার জন্ত সংগীতের দ্বারা উদ্দীপিত আবেগের উপর আস্থা রাখা চলে না। আমাদের মানসিক গঠনের বৈশিষ্ট্যের ফলেই শব্দ, উপাদি, এবং অস্ত্রান্ত প্রথাগত ভাবাহুসজ (বিশেষতঃ ধর্মসংগীতে, সাময়িক গীতে এবং অপেরা-গীতে) আমাদের অহুসজ্ঞ এবং চিত্তাক্রান্ত একটি বিশেষ দিকে চালিত করে এবং ব্যাপারটিকে আমরা ভুল ক'রে সংগীতের ধর্ম বলেই মনে ক'রে থাকি। কারণ, সংগীত এবং আবেগের মধ্যে বস্তুতঃ কোন কার্যকারণ-সংযোগ নেই, যেহেতু আমাদের অভিজ্ঞতা ও প্রবণতার উপরে আবেগের হ্রাসবৃদ্ধির মাত্রা নির্ভর করে। ঠিক এই ভাবের ধ্বনি-বিস্তার ঠিক এই ভাবটি জাগবে—এই ধারণা পূর্বপুরুষদের দ্বারা কি ক'রে এল—এ কথা ভেবে আধুনিক কালের লোকেরা বিস্মিত হয়। বোজার্ট, বীটোকেন এবং ওয়েবার বন্দন নতুন সুর নিয়ে হাজির হয়েছিলেন, তখন তাঁরা আমাদের মনে কতখানি আলোড়ন সৃষ্টি করেছিলেন তার দৃষ্টান্ত দিলেই যথেষ্ট হবে। বোজার্টের ক'টি রচনাকে তাঁর সময়সাময়িকেরা, আবেগের উত্তাপের এবং ওজস্বিতার সর্বাপেক্ষা সম্পূর্ণ প্রকাশ বলে মনে করতেন? হেভিনের সুরের শাস্তরস এবং নৈতিক রশ্মিকে বোজার্ট-কৃত সংগীতের উদ্ধার আবেগোচ্ছ্বাস, আত্মস্বরূপ বন্দ, তীব্র কারুণ্যের সঙ্গে তুলনা করা হ'ত। বিশ বা তিরিশ বছর পরে, সেই একই তুলনা করা হয়েছিল বীটোকেন ও

মোজার্টের মধ্যে। পরম এবং অতীন্দ্রিয় আবেগের বিগ্রহ মোজার্টের স্থানে বসানো হ'ল বাটোফেনকে এবং কালক্রমে তাঁকেও হেডিনের মতো প্রাচীনতার উজ্জ্বল স্বর্ণে স্থাপিত করা হ'ল। প্রত্যেক স্মরণদশী গায়ক তাঁর নিজের জীবনেই, অহরূপ রুচিপরিবর্তনের ঘটনা দেখতে পাবেন। যে সকল রচনা তাদের সাংগীতিক উৎকর্ষ দিয়েই একদিন গভীর প্রভাব সৃষ্টি করেছিল এবং এখনও তাদের মৌলিকতা ও সৌন্দর্য দিয়ে শৈল্পিক আনন্দ দান করে, সেই উৎকর্ষ, বিভিন্ন যুগের আবেগোদ্বীপনার হ্রাস-বৃদ্ধির পার্থক্যের ফলে, একটুও পরিবর্তিত হয় না। অতএব, সংগীত এবং বিশেষ বিশেষ মানসিক অবস্থার মধ্যে কোন অবশ্যস্বাভাবী এবং নিরন্তর কার্যকারণ সম্বন্ধ নেই; যে সম্বন্ধ আছে তা অজ্ঞাত শিল্পের ক্ষেত্রে যতখানি অস্বাভাবী তার চেয়েও বেশী অস্বাভাবী।

স্মরণে এ অত্যন্ত স্পষ্ট যে আবেগের উপর সংগীতের যে প্রভাব বা ক্রিয়াকারিত্ব, তাতে সেই অনিবার্যতা, কেবলতা এবং সমরূপতার ধর্ম নেই যা, যে বিষয় থেকে শিল্পতত্ত্বের সূত্র নিষ্কাশিত করতে হবে, তার থাকা উচিত।

যে গভীর আবেগকে সংগীত তার নিজস্ব থেকে জাগায় অথবা আবেগ প্রাণিত হয়ে মন যে আনন্দের বা বিবাদের অহুভূতি উপলব্ধি করে সেই আবেগকে হের প্রতিপন্ন করা আমাদের উদ্যোগের গণ্ডি থেকে বহুদূরে। প্রকৃতির এ এক অপরিমেয় এবং মূল্যবান রহস্য যে সম্পূর্ণ লৌকিক-সম্পর্ক-নিরপেক্ষভাবেই শিল্প আবেগ উদ্ভিক্ত করার সক্ষম হবে, যেন দৈব দ্ব্যতিতেই আবেগ উদ্দীপিত করবে। আমাদের প্রতিবাদ—এ ঘটনা থেকে শৈল্পিক সূত্র নির্ধারণ করার অবৈজ্ঞানিক পদ্ধতির বিরুদ্ধে। এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই যে সংগীত মহা আনন্দের এবং তীব্র দুঃখের আবেগ জাগাতে পারে কিন্তু, লটারিতে আমরা প্রথম পুরস্কার পেয়েছি অথবা আমাদের বহু মারাত্মক ব্যাধির দ্বারা আক্রান্ত হয়েছে এই সংবাদ শুনে আমরা কি একই অথবা তার চেয়েও বেশী আনন্দ-বেদনা অহুভব করি যে? যে পর্যন্ত আমরা ঐকতানের (সিম্ফনি) মধ্যে লটারি-টিকিটকে অন্তর্ভুক্ত করতে অস্বীকার না করছি, সে পর্যন্ত আমরা আবেগকে সাধারণতঃ সকল রকম সংগীতের, বিশেষতঃ বিশেষ কোন সংগীতের, একচেটে উপাদান হিসাবে গণ্য করতে পারছি নে। সব কিছু নির্ভর করছে যে বিশেষ প্রক্রিয়ার সংগীত আবেগ উদ্ভেক করে সেই প্রক্রিয়ার উপরেই। চতুর্থ এবং পঞ্চম অব্যাহত সংগীত অহুভূতির উপরে যে প্রভাব সৃষ্টি করে তারই বিচার বিশ্লেষণ করা হবে এবং তখনই এই উদ্দেশ্যবোধ্য

সম্পর্কের ধনাত্মক দিকটি বিচার করার সুযোগ পাওয়া বাবে। এই ভূমিকা-অধ্যায়ে আমাদের উদ্দেশ্য এর ঋণাত্মক দিকটির উপর বখাসত্তব আলোকপাত করা তথা একটি অবৈজ্ঞানিক নীতির বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করা।

বতদূর জানি, হারবার্ট (তাঁর বিশ্বকোষের নবম অধ্যায়ে)—সাংগীতিক শিল্পতত্ত্বের ভিত্তি হচ্ছে আবেগ—এই মতবাদের বিরুদ্ধে প্রথম আঘাত হেনেছিলেন। যে অস্পষ্ট রীতিতে শিল্প সমালোচিত হয় তাকে যেনে নিতে অস্বীকার করার পরে তিনি লিখেছেন—বৃদ্ধ-ব্যাখ্যাতারা এবং জ্যোতির্বিদরা হাজার হাজার বৎসর ধরে যে বিষয়টি অধ্যবসায়ের সঙ্গে উপেক্ষা করে এসেছেন সে এই যে, লোকে নিদ্রিত হয় বলেই স্বপ্ন দেখে এবং তারাতুলি কখনো আকাশের এ কোণে কখনও অন্য কোণে দেখা যায় এই কারণেই যে তারা গতিশীল। তেমনি এমন অনেক গায়ক আছেন যারা আজও এ বিশ্বাস আঁকড়ে আছেন যে সংগীত নির্দিষ্ট ভাবাবেগ সৃষ্টি করতে সক্ষম, যেন যে ভাবাবেগকে সংগীত জাগায় এবং যাকে প্রকাশ করার উদ্দেশ্যে সংগীতকে প্রয়োগ করা হয়, তা সরল এবং দ্বিগুণ বিপরীত বিষয়ের (কাউন্টারপয়েন্ট) নিয়মকানূনের সত্ত্ব কারণ। কারণ, কেবল এই সব আবেগই সংগীতের ভিত্তিভূমি। প্রশ্ন করতে পারি, প্রাচীন পণ্ডিতরা যখন ‘fugue’-এর সম্ভাব্য রূপগুলি কল্পনা করেছিলেন তখন তাঁরা কোন্ বিষয়টি প্রতিপাদন করতে চেয়েছিলেন? কোন বিষয়ই নয়। তাঁদের চিন্তা শিল্পটির নীমা ছাড়িয়ে আর অগ্রসর হয় নি, কিন্তু গভীরতম স্তরে প্রবেশ করেছিল। যিনি অর্থ আঁকড়ে থাকেন, তিনি বস্তুর আভ্যন্তরিক স্বরূপের প্রতি বিরাগকে এবং নিহক বাহ্যিক রূপের প্রতি অহুরাগকেই ব্যক্ত করেন।

সুইই হৃৎকের বিষয় হারবার্ট এই সকল প্রাসঙ্গিক তির্যক মন্তব্যকে সবিচারে চালিয়ে যান নি এবং এই সকল চমৎকার দীপ্তির পাশেই অনেকগুলি প্রশ্নাবলী মন্তব্যও আছে। সে যাই হ’ক, আমরা এখানই দেখব যে, যে-সব মত আমরা উদ্ধৃত করেছি, তারা তাদের প্রকান্ত সম্মান পায় নি।

টীকা। আমাদের বর্তমান উদ্দেশ্য বা তাতে আমি মনে করি যে-সব লেখকের মত আমরা খণ্ডন করতে চাই তাঁদের নাম উল্লেখ করা আমাদের কর্তব্য। এই সব মত বতটা প্রচলিত এবং বহুজনপ্রিয় বিশ্বাসের অস্বস্তি, ততটা মৌলিক চিন্তা নয়। এই মতগুলি কতখানি স্বল্পমূল হয়েহে তা দেখানোর জন্তই আমরা তাদের খ্রিয়ট সংখ্যা থেকে দুটাত দ্বিলাবে কয়েকটি নির্বাচন ক’রে দেব।

১. মেটথিসন (Matthison) : সুর সৃষ্টি করার সময় আশাদের প্রধান উদ্দেশ্য হওয়া উচিত বিশেষ একটি আবেগের (একাধিকও হতে পারে) রূপ ব্যক্ত করা। (কোকোন্মেনের ক্যাপেলসেইস্টের, পৃ: ১৪৩)

২. নিয়াইডহার্ডট (Neidhardt) : সংগীতের শেষ উদ্দেশ্য সর্বোৎকৃষ্ট বক্তৃতার মতো শ্রুতি ও ছন্দের সাহায্যে সমস্ত আবেগ জাগানো। (‘টেম্পেরেটুর’-এর ভূমিকা)।

৩. জে. এন. ফোরকেল (J. N. Forkel) : যে অর্থে কাব্য বা অলংকার-শাস্ত্রে ‘কিগার’ শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে, সেই এক অর্থে ‘সংগীতে অলংকার’ কথাটি ব্যবহার করেছেন এবং করেছেন ‘বস্ত প্রকার অহুত্ব এবং আবেগ প্রকাশ লাভ করে, সেই বিভিন্ন প্রকাশরীতির রূপ’—এই অর্থে। (উবের ডি থিওরি ডের মিউজিক; গোটসেন, ১৭৭৭; পৃ: ২৬)।

৪. জে. মোজেল (J. Mosel) : সংগীতের সংজ্ঞা নিরূপণ করেছেন—‘নির্দিষ্ট নিয়ম অনুসারে সাজানো শ্রুতির মাধ্যমে আবেগ প্রকাশ করার কৌশল।’

৫. জি. এক. মাইকেলিস (G. F. Michaelis) : সংগীত হচ্ছে স্পন্দনশীল শ্রুতির দ্বারা অহুত্বকে ব্যক্ত করার কলাকৌশল। আবেগের ভাষা ইত্যাদি (উবের ডেন জিস্ট ডের টোনকুনস্ট; দ্বিতীয় প্রবন্ধ, ১৮০০; পৃ: ২২)।

৬. মারপুর্গ (Marpurg) : গীতি-রচয়িতার কাজ প্রকৃতিকে অনুকরণ করা.....ইচ্ছামত আবেগ উদ্দীপিত করা...আত্মার সজীব গতি এবং স্বদয়ের বাসনাকে প্রকাশ করা। (ক্রিট্. মিউজিকুস, ১ম খণ্ড, ১৭৫০)।

৭. ডবল্. হাইনসে : আবেগের সৃষ্টি তৈরী করা অথবা আবেগ জাগানো সংগীতের মূখ্য এবং শেষ উদ্দেশ্য। (মিউজিক্যাল ডায়ালোগ, ১৮০৫, পৃ: ৩০)

৮. জে. জে. এঙ্গেল : সিয়ফনি, সোনাটা প্রভৃতি হচ্ছে কোন আবেগকে বিচ্ছিন্নরূপে উপস্থাপিত করা। (উবের মিউজিক সেলেরেই, ১৭৮০, পৃ: ২২)।

৯. জে. ক. কার্ণবার্গের (J. Ph. Kirnberger) : একটি সুরাংশ (বিষয়) হচ্ছে এমন একটি অংশ বা আবেগের ভাষা থেকে গৃহীত হয়েছে। সঙ্গদয় শ্রোতার মনে সেই একই মানসিক অবস্থার উদ্ভব করে, যে অবস্থা থেকে ঐ সুরের জন্ম হয়েছিল। (কুনস্ট্. ডেস্. রেইনেন সৎসেস্, ২য় খণ্ড, পৃ: ১৫২)

১০. পিরেরের (Pierer)-এর ইউনিভারসালেক্সিকোন (২য় সংস্করণ) : সন্দেহজনক শ্রুতির সাহায্যে সংবেদন ও মানসিক অবস্থার প্রকাশ করার

রূপকৌশল। কাব্যের চেয়ে সংগীতের স্থান উচ্চ, কারণ কাব্য শুধু বুদ্ধিগ্রাহ্য আবেগকে বর্ণনা করতে পারে, আর সংগীত অস্পষ্ট এবং অনির্বচনীয় আবেগ ও অহুত্ব-ভিত্তির প্রকাশ করে.....।

১১. জি. শিলিং তাঁর 'ইউনিভারসেলকনিকোন ডের টোনকুনস্ট'-এ মিউজিক অধ্যায়ে একই ব্যাখ্যা দিয়েছেন।

১২. কোচ সংগীতের সংজ্ঞা দিয়েছেন : ধ্বনির মাধ্যমে আনন্দজনক অহুত্ব-পরম্পরা ব্যঞ্জিত করার কৌশল।

১৩. এ. আদ্রে : সংগীত হচ্ছে অহুত্ব ও আবেগকে প্রকাশ করতে, উদ্দীপিত করতে এবং ধারণ করে রাখতে সক্ষম ধ্বনি সৃষ্টি করার কৌশল। (লেহরবুক ডের টোনকুনস্ট)

১৪. সুলংসের : ভাবা শব্দসংকেতে আমাদের অহুত্বভিত্তি প্রকাশ করে, সংগীত অহুত্বভিত্তি প্রকাশ করে ধ্বনি দ্বারা। (থিয়োরিয়ে ডের শোনেন কুনস্টে)

১৫. বো. ডবলু. বোয়েন্স : বুদ্ধির কাছে স্মৃতি স্মরণ আবেদন করে না, আবেদন করে শুধু অহুত্ব-বৃত্তির কাছে। (এনালিসে ডেস থোনেন ডের মিউজিক, ভিয়েনা, ১৮৩০, পৃ: ৬২)

১৬. গটফ্রাইড বেবের : ধ্বনির মাধ্যমে আবেগসমূহ প্রকাশ করার কৌশলই হচ্ছে সংগীত। (থিয়োরিয়ে ডের টোনসেংকা কুনস্ট [২য় সংস্করণ])

১৭. এক. হাও : সংগীত আবেগসমূহকে ছোঁতিত করে। প্রত্যেকটি অহুত্বের এবং মানসিক অবস্থার স্ব-স্ব স্বাভাবিক ধ্বনি ও হ্রস্ব আছে সংগীতে ; এইগুলিই বাস্তব রূপ লাভ করে। (এইসথেটিক ডের টোনকুনস্ট, ১৮৩৭, পৃ: ২৪)

১৮. আর্নাল্ড হুস অটোডাইডাক্টস : সংগীতের জন্ম এবং সুল ভাবাবেগের জগতে সুরেলা স্রবণ ধ্বনি বুদ্ধির কাছে শীলমোহর করা বস্তু বই। বুদ্ধি শুধু অহুত্বটিকে বর্ণনা ও বিশ্লেষণ করতে পারে।...তাদের আবেদন অহুত্বের কাছে।... (একোবিসমেন্স উবের মিউজিক লাইপৎস্জিগ, ১৮৪৭, পৃ: ৩২২)

১৯. কের্সো বেল্লিনি : সংগীত হল ধ্বনি-মাধ্যমে ভাব ও আবেগকে প্রকাশ করার কৌশল। (মেথুয়েলি ডি মিউজিকা ; মিলানো, বিকোর্ডি, ১৮৫৩)

২০. ফ্রিড্রিশ থিয়েরস্ : সংগীত হল নির্বাচিত ধ্বনিগুচ্ছ দ্বারা আবেগ-অহুত্ব উদ্দীপিত করার এবং প্রকাশ করার কৌশল। (এলগেমাইনি এইসথেটিক, বের্লিন, ১৮৪৬, পৃ: ১০১)

২১. এ. ভি. ডোমবের : সংগীতের উদ্দেশ্য, সংগীতের কাজ অহুত্ব জাগানো এবং অহুত্বের কাজ মনের মধ্যে প্রতিরূপ উদ্ভাবিত করা। (এলিমেন্টে ডের মিউজিক, লাইপৎস্জিগ, ১৮৬২ পৃ: ১৭৮)

২২. রিচার্ড বাগনের : ডাস কুনস্টবের্ক ডের ৭খুনফুট [নির্বাচিত রচনা, ৩য় খণ্ড (১৮৫০)—অন্তান্ত রচনাতেও অহুত্ব পরিচ্ছেদ পাওয়া যায়] : আবেগের ইঙ্গিত হচ্ছে ধ্বনি। তারই ইচ্ছাকৃত শৈল্পিক ভাষা হল সংগীত। বাগনের-এর পরবর্তী রচনার তাঁর সংজ্ঞা আরো অস্পষ্টার্থক হয়েছে, সেখানে সংগীতের সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—বিনা মূর্তিতে প্রকাশ করার কৌশল। (অপেরা ও নাটক, সংগৃহীত রচনা, ৩য় খণ্ড, পৃ: ৩৪৩)। যে প্রকাশ ‘বিশ্বের ধারণা হিসাবে’ বস্তুধর্মকে তার অব্যবহিত অভিব্যক্তিতে ধারণা করতে সমর্থ ইত্যাদি ইত্যাদি (‘বীটোফেন’, ১৮৭০, পৃ: ৬)

দ্বিতীয় অধ্যায়

সংগীত কি অহুভূতির প্রকাশ ?

সংগীত কি অহুভূতিকে প্রকাশ করে? সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয়বস্তু হচ্ছে অহুভূতি। এই সিদ্ধান্তের মূলে রয়েছে, আংশিকভাবে এই ভুক্তি যে শিল্পের মূখ্য উদ্দেশ্য আবেগ উদ্দীপিত করা এবং আংশিকভাবে এই তত্ত্বেরই সংশোধিত একটি রূপ।

কোন শিল্পের দার্শনিক আলোচনা করতে গেলে তার বিষয়বস্তুর স্পষ্ট ব্যাখ্যা চাওয়া আবশ্যিক। বিভিন্ন শিল্পের বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্যের এবং রীতির মৌলিক পার্থক্যের স্বাভাবিক পরিণতি হচ্ছে আবেদনের ইচ্ছার পার্থক্য। প্রত্যেক শিল্পই নিজ নিজ রীতি অনুসারে বিশেষ বিশেষ বিষয়কে উপস্থাপিত করে এবং তা করে শব্দে, ভাবায়, বর্ণে, পাথরে এবং অন্যান্য উপাদানের মাধ্যমে। অতএব শিল্পকর্ম নির্দিষ্ট কোন ধারণাকে বাস্তব রূপের সৌন্দর্যে মণ্ডিত করে। এই নির্দিষ্ট ধারণা এবং তার শরীর এবং উভয়ের সম্মিলন ও সংযোগ শৈল্পিক আদর্শের উপাদান-ধারণ। শিল্পের সমালোচনা শেষ পর্যন্ত এই শৈল্পিক আদর্শের সঙ্গে অবচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত।

কোন কবিতার, চিত্রের অথবা মূর্তির বিষয়বস্তুকে ভাবায় প্রকাশ করা যেতে পারে, সামান্য ধারণার পরিণতি করা যেতে পারে। যেমন আমরা বলে থাকি, এই ছবিতে একজন মালিনী উপস্থাপিত হয়েছে, এই মূর্তি একটি মল্লযোদ্ধার মূর্তি, এই কবিতার রোনাল্ডের কীর্তিকাহিনী উপস্থাপিত হয়েছে। শিল্পীর শিল্পকর্মে ঐ বিশেষ বিষয়বস্তু কতখানি সম্পূর্ণ রূপ লাভ করেছে সেই রূপের তারতম্যের উপরেই শিল্পকর্মটির সৌন্দর্যবিচার-বিষয়ক সিদ্ধান্ত নির্ভর করে।

মানুষের অহুভূতির জগৎই যে সংগীতের বিষয়বস্তু, একথা প্রায় অবিসংবাদিতভাবেই ঘোষিত হয়েছে; কারণ বুদ্ধিগ্রাহ্য ধারণার যে ধরনের নির্দিষ্টতা আছে, আবেগের তা নেই। এই বৈশিষ্ট্যেরই জন্ত সংগীতের উদ্দেশ্যকে অন্যান্য চারুকলায় এবং কাব্যের উদ্দেশ্য থেকে পৃথক বলে মনে করা হয়েছে। সুতরাং এই মতবাদ অনুসারে, ধ্বনি এবং তার কৌশলপূর্ণ সংযোগ, প্রকাশের মাধ্যম এবং উপাদান, এবং তার সাহায্যেই সুরকার প্রেম, সাহস, শোক এবং আনন্দকে উপস্থাপিত করে থাকেন। আবেগেরই অসংখ্য বৈচিত্র্য হচ্ছে বিষয়বস্তু, যা ধ্বনিতে রূপান্তরিত

হবে সংগীতের রূপ পরিগ্রহ করে। স্তম্ভের স্তর এবং নৈপুণ্যপূর্ণ সজতি বস্তুণে আমাদের মুগ্ধ করে না, মুগ্ধ করে তারা বাক্যে ব্যক্ত করে সেই বিষয়—প্রেমের ফিস্‌ফিসানি অথবা ঐকান্তিক বোদ্ধার তর্জন-গর্জন।

এই ধরনের অস্পষ্ট ধারণা থেকে মুক্ত হওয়ার জন্য, প্রথমেই আমরা উল্লিখিত রূপকদের তাদের স্বাভাবিক অহুসজ থেকে বিচ্ছিন্ন করব। এ কথা সত্য যে ‘ফিস্‌ফিসানি’কে প্রকাশ করা যায়, কিন্তু প্রেমের ফিস্‌ফিসানিকে প্রকাশ করা যায় না। তর্জন-গর্জন প্রকাশ করা যায়, এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই; কিন্তু বোদ্ধার তর্জন-গর্জনকে প্রকাশ করা যায় না। সংগীত ফিস্‌ফিসানি, তর্জন-গর্জন, প্রভৃতি স্বনি-ব্যাপারকে রূপ দিতে পারে, কিন্তু প্রেমের বা ক্রোধের আবেগ-অহুসজি ব্যক্তিগতভাবে ছাড়া থাকতে পারে না।

নির্দিষ্ট অহুসজি এবং আবেগকে সংগীতের রূপে উপস্থাপিত করা সম্ভব নয়।

আমাদের আবেগগুলির অবিচ্ছিন্ন অস্তিত্ব মনে নেই; সুতরাং যে শিল্প মানসিক অবস্থার অবশিষ্ট-পরস্পরাকে উপস্থাপিত করতে অক্ষম, তা কখনই আবেগকে উল্লিখিত করতে পারে না। অন্য পক্ষে, তারা দৈহিক এবং মানসিক অবস্থার উপর, ধারণার এবং বিচারের উপর নির্ভরশীল, বস্তুতঃ যে যুক্তিকে সকলে আবেগের বিপরীতধর্মী বলে মনে করে সেই যুক্তিরই প্রক্রিয়ার উপরে নির্ভরশীল।

তা হ'লে অনির্দিষ্ট অহুসজিতে নির্দিষ্ট অহুসজিতে বা প্রেমের অহুসজিতে রূপান্তরিত করে কে? তবে কি তা নিহক তীব্রতার মাজা, আভ্যন্তরীণ গতির পরিবর্তনের হার? নিশ্চয়ই না। ঐ আভ্যন্তরীণ গতি দুটি ভিন্ন অহুসজির ক্ষেত্রে একই রূপ হতে পারে; অথবা একই আবেগের ক্ষেত্রে কাল ও ব্যক্তি অনুসারে কমবেশী হতে পারে।

তুচ্ছ ধারণা এবং বিচারভ্রমে—অহুসজির তীব্রতার মুহূর্তে আমরা ঐ সম্পর্কে সচেতন না থাকতেও পারি—অনির্দিষ্ট একটি মানসিক অবস্থা নির্দিষ্ট অহুসজিতে পরিণত হতে পারে। বিবাদের অহুসজির মধ্যে অতীত স্তরের ধারণা নিহিত থাকে। এগুলি নির্দিষ্ট ধারণা বা ভাবনা এবং তাদের অসজাবে, অর্থাৎ চিন্তা-ব্যাপারের অভাবে কোন অহুসজিকে ‘আশা’ বা ‘বিবাদ’ আখ্যা দেওয়া চলে না। কান্দন চিন্তার ভিতর দিয়েই অহুসজি নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য বা চরিত্র লাভ করতে পারে। চেতনা থেকে এই সব ধারণা বাহ্য দিলে, গতির অস্পষ্ট বোধ—যে বোধ স্তরের বা অবস্থার সাধারণ বোধের উপরে উঠতে পারে নি—এমন একটি অস্পষ্ট বোধ ছাড়া

আর কিছুই অবশিষ্ট থাকে না। প্রেমাস্পদের রূপ অথবা অহরাগের পাত্রটিকে পাওয়ার আকাঙ্ক্ষা বাদ দিয়ে প্রেমের অহুত্বটিকে ধারণা করা যায় না। মানসিক ক্রিয়ার প্রকৃতিটি নয়, বৌদ্ধিক ক্রিয়ার সুরটি, অন্তর্নিহিত বিষয়টিই অহুত্বটিকে প্রেমের অহুত্বভূতিকে পরিণত করে। গতিবেগের দিক থেকে দেখলে, প্রেম শান্ত অথবা উদ্ভাস, উৎফুল্ল অথবা বিষম হতে পারে এবং তবু তা প্রেমই থাকে। এইটুকু বিশ্লেষণই পরিষ্কার বুঝিয়ে দিচ্ছে যে, সংগীত শুধু গুণসূচক বিশেষণগুলিকে প্রকাশ করতে পারে, বিশেষ্য প্রেমকে প্রকাশ করতে পারে না। যে অর্থে নির্দিষ্ট ধারণার মাধ্যমে প্রকাশ করা যায় যেন নির্বচনীয় অর্থ ছাড়া নির্দিষ্ট অহুত্ব (বিশেষ ভাব ও আবেগ) স্বরূপতঃ থাকতেই পারে না। এখন, যেহেতু সংগীত ‘ভাবার অনির্দিষ্ট রূপ’ হিসাবে নির্দিষ্ট ধারণাকে প্রকাশ করতে অক্ষম, মনস্তত্ত্বের দিক দিয়ে এ সিদ্ধান্ত কি অনিবার্য নয় যে সে নির্দিষ্ট আবেগকেও প্রকাশ করতে পারে না? কারণ আবেগের নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য বা প্রকৃতি অন্তর্নিহিত অর্থের উপরেই সম্পূর্ণ নির্ভর করে।

তবে কি ক’রে সংগীত, বিবাদ এবং আনন্দ প্রভৃতি অহুত্বভূতি জাগাতে পারে (সব সময়েই যে জাগাবেই এমন কথা নেই)? এর পরে, সংগীতকে যখন ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বিচার করব তখন ব্যাখ্যা করার চেষ্টা করব। আলোচনার এই পর্যায়ে, সংগীত কোন নির্দিষ্ট অহুত্বটিকে প্রকাশ করতে পারে কিনা এইটুকু নির্ধারণ করা যথেষ্ট। উক্ত প্রশ্নের একমাত্র নেতিবাচক উত্তরই দেওয়া যেতে পারে যেহেতু, আবেগের বিশিষ্টতা নির্দিষ্ট ধারণার সঙ্গে অবিস্লেষ্য যোগে যুক্ত এবং ঐ ধারণাকে বাস্তবরূপ দেওয়া সংগীতের সাধ্যের অতীত। অবশ্য বিশেষ শ্রেণীর ধারণাকে, যে উপায় প্রত্নাতীতরূপে বর্ধাৎ সংগীতের জগতেরই অন্তর্ভুক্ত সেই উপায়ে যথেষ্ট মাত্রায় প্রকাশ করা সম্ভব। এই শ্রেণীর মধ্যে পড়ছে সেই সব ধারণা (আইডিয়া) যারা, যে যে বিশেষ ইচ্ছার কাছে তারা আবেদন করে তার সঙ্গে সঙ্গতি রেখেই, শক্তি, গতি ও অহুপাতের ক্রটিগত পরিবর্তনের সঙ্গে সম্বন্ধ: তীক্ষ্ণতার হাস-বৃদ্ধির ধারণা, গতির দ্রুত ও বিলম্বিত দলের ধারণা, অটল এবং সুরল অগ্রগতির ধারণা ইত্যাদি। সংগীতের শৈল্পিক অভিব্যক্তিকে নিয়ন্ত্রিত পরিভাষা দিয়ে বর্ণনা করা যেতে পারে, যেমন মধুর, শান্ত, উদ্ভাস, ওজস্বী, উদাত্ত, প্রাণবান—এই সব ধারণাকে কনি-সন্নিবেশের নির্দিষ্ট রীতির সাহায্যে প্রকাশ করা যেতে পারে, সুতরাং ঐ বিশেষণগুলির উপর মনতাত্ত্বিক অর্থ

—নৈতিক অর্থ আরোপ না ক'রে—আমরা সোজাসুজি সাংগীতিক ব্যাপার বা কর্ম বুঝাতেই তাদের ব্যবহার করতে পারি। কিন্তু প্রত্যেক কিছুতেই অর্থ আরোপ করার অভিযোগের বশে, ঐ অর্থকে সংগীতের উদ্দেশ্য বা কলশ্রুতি হিসাবে গণ্য ক'রে থাকি, এমনকি বিত্তীয় সাংগীতিক ধর্ম বলে ভুল করি।

স্মরণকার যে অর্থ প্রকাশ করেন তা প্রধানতঃ এবং প্রথমতঃ বিত্তীয় সাংগীতিক প্রকৃতির অর্থ। তাঁর কল্পনা বিশিষ্ট এবং স্মরণের একটি রাগের ধারণা করে এবং রাগের রূপের বাহিরে আর কিছুই তিনি খোঁজেন না। প্রত্যেকটি বাস্তব ঘটনা যে শ্রেণীর মধ্যে সে অন্তর্ভুক্ত সেই শ্রেণীকে স্মৃতি করে অথবা ঐ শ্রেণী যে বৃহত্তর ধারণার অন্তর্ভুক্ত সেই ব্যাপকতর ধারণাটিকে স্মৃতি করে, এমনভাবে ক্রমে ক্রমে শেষ পর্যন্ত পরাকাষ্ঠা ধারণাটিতে পৌঁছনো হয়। সংগীতের ব্যাপারেও এই নিয়ম সত্য। যেমন একটি মিষ্টি সুরের রেশ ধীরে ধীরে মিলিয়ে গিয়ে সাধারণভাবে শাস্তির এবং সংগতির ধারণা ব্যঞ্জিত করে। আমাদের কল্পনাবৃত্তি বা শিল্পের এবং আমাদের ভাবের মধ্যে সম্বন্ধ স্থাপন করতে সর্বদাই প্রস্তুত। এই মিলিয়ে-যাওয়া সুরের রেশে আরো মহত্তর অর্থ আরোপ করতে পারে : যেমন বলতে পারে—যেন প্রশান্ত মনের আত্মসমর্পণ, এবং এমনকি চিরস্থায়ী বিশ্রামের অস্পষ্ট বোধও তারা জাগাতে পারে।

কাব্যের, ভাস্কর্যের এবং চিত্রের প্রাথমিক উদ্দেশ্য, তেমনি বাস্তব কোন রূপ স্মৃতি করা। শুধু অহুমান বলেই, মালিনীর ছবি থেকে মনে কুমারীমূলভ সন্তোষ এবং নব্রত্নার ধারণা, তুবারাঙ্গের গীর্জাপ্রাঙ্গণের ছবি থেকে ইহলৌকিক আত্মত্বের কণ্ঠস্বরের ধারণা জাগাতে পারে। তেমনি ভাবে—তবে আরো অস্পষ্টভাবে এবং অনিয়ত ভাবে—কোন শ্রোতা সংগীতের মধ্যে বৌবনোচিত পরিভৃষ্টির ধারণা বা কণ্ঠস্বরের ধারণা আবিষ্কার করতে পারেন। বা হ'ক এই সমস্ত নির্বিশেষ ধারণা, কোন ভাবেই চিত্রের বা সাংগীতিক রচনার বিষয়বস্তু হতে পারে না ; কণ্ঠস্বরের বা বৌবনোচিত পরিভৃষ্টির অহুত্বটিকে তারা উপস্থাপিত করতে পারে—এ তার চেয়ে আরো আশ্চর্য্য ধারণা।

এমন অনেক ধারণা আছে বা অহুত্বের রূপে না থাকলেও, সংগীতের দ্বারা সম্পূর্ণভাবে ব্যক্ত হতে পারে। এর উল্টো—এমন অনেক অহুত্ব আছে বা আমাদের মনে আলোড়ন সৃষ্টি করলেও গঠনগত বৈশিষ্ট্যের জন্ত সংগীত উপস্থাপ্য ধারণার দ্বারা প্রকাশিত হতে পারে না।

তা হ'লে, সংগীত অহুত্বের অন্তর্নিহিত বিষয়কে যদি না পারে, তবে অহুত্বের কোন্ দিকটা উপস্থাপিত করতে পারে ?

পারে শুধু তাদের গতি-প্রকৃতিকে রূপ দিতে। মানসিক ক্রিয়ার আনুভূতিক গতিকে বেগ অহুসারে উপস্থাপিত করতে পারে : যেমন দ্রুত লয়, বিলম্বিত লয়, শক্তি, দুর্বলতা, ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমকীরমাণ তীব্রতা। কিন্তু গতি অহুত্বের নানা ধর্মের একটি দিকমাত্র, অহুত্বের সব দিক নয়।

একটি প্রচলিত ভুল ধারণা আছে যে যদিও সংগীত অহুত্বের বিষয়কে উপস্থাপিত করতে পারে না, কিন্তু অহুত্বটিকে উপস্থাপিত করতে পারে ; প্রেমের বিষয়কে না পারলেও প্রেমের অহুত্বটিকে উপস্থাপিত করতে পারে, অতএব সংগীতের বর্ণনাশক্তি যথেষ্ট পরিমাণে সক্ষম। বস্তুতঃ সংগীত দুয়ের কোনটিই পারে না। সে প্রেমাহুত্বকে উপস্থাপিত করতে পারে না, পারে শুধু গতি-উপাদানটিকেই এবং ঐরূপ গতি যেমন প্রেমাহুত্বতে, তেমনি অন্য অহুত্বতেও থাকতে পারে এবং কোন মতেই তা বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য নয়। 'প্রেম' কথাটি 'ধর্ম' বা 'অমরত্ব'-এর মতোই বিমূর্ত সংজ্ঞা-বিশেষ। একথা বলতে বাওয়া সম্পূর্ণই বাহুল্য যে সংগীত বিমূর্ত সংজ্ঞাকে প্রকাশ করতে পারে না। কোন শিল্পই তা পারে না এবং এ অতি স্বাভাবিক যে শুধু নির্দিষ্ট এবং বাস্তব ধারণাই (যে ধারণা সজীব রূপ পরিগ্রহ করেছে), শিল্প নিজরূপের মধ্যে আত্মসাৎ করে নিতে পারে। কিন্তু কোন বস্ত্রসংগীত প্রেমের, কোপের এবং ভয়ের ধারণাকে বর্ণনা করতে পারে না, কারণ বিশেষ ধরনের ধ্বনি-সমাবেশের এবং এই সব ধারণার মধ্যে কোন কার্যকারণ যোগ নেই। তা হ'লে এই সব ধারণার (আইডিয়া) অন্তর্নিহিত উপাদানসমূহের মধ্যে কোন্ উপাদানটিকে সংগীত সার্থকভাবে কাজে লাগাতে পারে ? শুধু গতি-উপাদানটিকেই পারে, অবশ্য গতি কথাটা ব্যাপক অর্থেই গৃহীত, যে অর্থে একক একটি সুরের বর্ণনাম এবং কীরমাণ শক্তি 'গতি' ব'লেই গণ্য। আমাদের আবেগের এই উপাদানটির সঙ্গেই সংগীতের মিল আছে এবং তাকে সজীব শক্তির দ্বারা সংগীত রূপের অনন্ত বৈচিত্র্যে এবং বৈপরীত্যে প্রদর্শন করতে চেষ্টা করে।

যদিও গতির ধারণাকে আমরা বহুপ্রকারী এবং প্রয়োজনীয় মনে করি, এ পর্যন্ত সংগীতের প্রকৃতি এবং প্রভাব নিয়ে যত আলোচনা হয়েছে তা লক্ষ্যবৃত্তিকে উপেক্ষিত হয়েছে।

সংগীতের মধ্যে এমন বাই কিছু থাকুক বা অহতুতির অবস্থান্তরির রূপ উপস্থাপিত করতে চায় তা সাংকেতিক।

বর্ণের মতো ধ্বনিও আমাদের মনে কয়েকটি সাংকেতিক অর্থের সঙ্গে মূলতঃ সঙ্গ এবং তারা স্বতন্ত্রভাবেই এবং শিল্পকর্মের অন্তর্ভুক্ত হওয়ার আগেই স্ব স্ব প্রভাব সৃষ্টি করে। প্রত্যেক বর্ণেরই স্বকীয় চরিত্র আছে। তা এমন কোন শূন্য পদার্থ নয় যার মধ্যে শিল্পী হুঁ দিয়ে প্রাণবান সঞ্চার করেন—তা শক্তিবিশেষ। এর এবং কোন কোন মানসিক অবস্থার মধ্যে প্রকৃতি নিজেই একটা সহাতুতির সঞ্চার স্থাপন করেছে বর্ণের স্বাভাবিক অর্থের সঙ্গে—বা সাধারণ লোকের কল্পনার কত প্রিয় এবং মার্জিত রুচির। যাকে কাব্যিক চাক্রতা দান করেছে, বর্ণের সেই স্বাভাবিক অর্থের সঙ্গে আমরা সকলেই কি পরিচিত নই? সবুজ বর্ণ আশা অহতুতির সঙ্গে, নীলবর্ণ নিষ্ঠার সঙ্গে সঙ্গ। রোজেনফোর্ড, কনসালেশ্যুর রঙে—‘স্মরণ মর্যাদাবোধ’, বেঙনীতে ‘অশিক্ষিত বিনয়’ দেখতে পেয়েছেন (মনস্তু, ২য় সংস্করণ, পৃ: ১০২)।

ঠিক একই ভাবে, সংগীতের প্রথম উপাদানগুলির, যেমন বিভিন্ন পর্দা, তন্ত্রী (কর্ড), এবং ধ্বনিবৈশিষ্ট্যের (টিম্বার), প্রত্যেকেরই নিজ নিজ চরিত্র বা বৈশিষ্ট্য আছে। বস্তুতঃ সংগীতের উপাদানগুলির অর্থ ব্যাখ্যা করার আগে-থেকেই-প্রস্তুত একটা কলাকৌশল হয়ে গেছে। সংগীতের পরদাগুলির যে সংকেত ওবার্ট কল্পনা করেছেন, তা যেন গোয়েটে-কল্পিত বর্ণ-ব্যাখ্যারই আর একটা দিক। অবশ্য এই সব উপাদান (ধ্বনিবর্ণ) যখন শিল্পে প্রযুক্ত হয়, তখন এমন কতকগুলি নিয়মের অধীন হয় বা যে নিয়মের উপর তাদের বিচ্ছিন্ন ক্রিয়ার ফল নির্ভর করে, সেই নিয়ম থেকে ভিন্ন। কোন ঐতিহাসিক চিত্রের দিকে চেয়ে, তার ভিত্তিকার লাল রঙকে কখনই আমরা আনন্দের সংকেত বলে অথবা সাদাকে নির্দোষতার প্রতীক বলে সব সময় মনে করিনে। যেমন ‘এ’ ক্রান্ত মেজরের পরদাটি সর্বদাই রোমান্টিক অহতুতি অথবা ‘বি’ মাইনরের পরদাটি সর্বদাই অসং-অহতুতি, প্রত্যেক ত্রয়ী (টাইম্ব্যাড্) তৃপ্তিবোধ এবং প্রত্যেকটি চ্যুত সপ্তম (diminished seventh) নৈরাশ্র-অহতুতি খুব কমই জাগায়। শিল্পের দিক থেকে বললে বলা যায়, শিল্পে যে ব্যাপকতা-নিয়মের অধীন হয়ে এগুলি ব্যবহৃত হয় তার পরিপ্রেক্ষিতে রেখে দেবে, ঐ ধরনের সহজাত বিশিষ্ট লক্ষণ চোখে পড়বে না। যে সময়ে তারা আবদ্ধ হয়, তা যে নির্দিষ্ট কোন-কিছু ব্যক্ত বা উপস্থাপিত করে, তা এক মুহূর্তের

জন্মও মনে করা চলে না। আমরা একে ‘সাংকেতিক’ আখ্যা দিয়েছি, কারণ বিষয়টি প্রত্যক্ষভাবে প্রদর্শিত হয় না, এমন রূপে প্রদর্শিত হয় বা বস্তুত: তাদের চেয়ে পৃথক। হলদে রঙ দাঁবার প্রতীক, ‘জি’ মেজর আনন্দের প্রতীক, ‘সাইপ্রেস’ শোকের প্রতীক—এই ধরনের ব্যাখ্যা এবং আমাদের আবেগের নির্দিষ্ট প্রকৃতি থেকে মানস-শারীরবৃত্তিক সম্পর্কই সূচিত হয়। বর্ণ, ধ্বনি অথবা চারাগাহের সঙ্গে আমাদের আবেগের কোন সম্বন্ধ নেই, আমরা নিজেরা তাদের উপর অর্থ আরোপ করে থাকি। সুতরাং এ কথা আমরা বলতে পারিনে যে কোন একটি বিচ্ছিন্ন সুর নির্দিষ্ট কোন অহুত্বকে উপস্থাপিত করে, আর কোন সংগীতের মধ্যে যখন উপস্থিত হয় তখন ত’ আরো কম বলতে পারি।

গতির সঙ্গে সাদৃশ্য এবং ধ্বনির সংকেতধর্মিতা বাদ দিলে সংগীতের উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার আর কোন উপায় নেই। তাহলে যখন দেখা যাচ্ছে ধ্বনির অন্তর্নিহিত প্রকৃতি থেকেই সংগীতের নির্দিষ্ট ভাব প্রকাশ করতে পারে না এই সিদ্ধান্ত সহজেই করা সম্ভব, তখন আমাদের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতা যে এই ব্যাপারটিকে ঠিকভাবে ধরতে পারে নি, এই ঘটনা অবিস্মৃত ব’লেই মনে হয়। ধারা যন্ত্রসংগীত শোনার সময় কল্পনা করেন, তন্ত্রাগুলি প্রচুর আবেগে কাঁপছে তাঁরা দেখিয়ে দিন কোন্ আবেগটি ঐ সংগীতের বিষয়বস্তু। এ পরীক্ষা অপরিহার্য। ধরা বাক্ আমরা বীটোফেনের ‘overture to Prometheus’ শুনি, একটি মনোবোগী ও সুরেলা কান, তা থেকে ক্রমে ক্রমে কমবেশী এইভালই আবিষ্কার করবে :—প্রথম ‘বার’-এর সুর (নোটস্) নিম্ন খাদের চতুর্থে (লোরার কোর্স) নেমে যাওয়ার পরে, ধীরে এবং দ্রুত পরস্পরায় উঠবে, দ্বিতীয় ‘বারে’ ঐ গতির পুনরাবৃত্তি, তৃতীয় এবং চতুর্থ ‘বার’ আরো ব্যাপক পরিধিতে তাকে চালিয়ে যায়। ঋণী থেকে উৎক্লিষ্ট জলের কিন্নিকি কোটার কোটার গড়িয়ে পড়ে, কিন্তু আবার ওঠে এবং ওঠে ওঠে, আগের চারটি ‘বার’-এ যে ‘কিগার’ বা রূপ তৈরি করা হয়েছে সেই রূপকে পরবর্তী চারটি ‘বারে’ পুনরাবৃত্তি করবার জন্মই। এইভাবে প্রোভা উপলব্ধি করে যে রাগের প্রথম এবং দ্বিতীয় চার (পর্ব?) সমরাজিক এবং এই দুটাই এবং পরবর্তী দুটিও অসুস্থ, প্রথম চারটি ‘বার’-এর ব্যাপকতা বৃদ্ধিচাপ এবং পরবর্তী চারটি ‘বার’-এর বৃদ্ধিচাপ সম্বন্ধেও এই কথাই সত্য। খাদের সুর (বেলু) বা লরকে বুলিয়ে দেয়, একটি বাতে প্রথম তিন ‘বার’-এ প্রারম্ভ স্থিতি করে, দুটি বাতে চতুর্থকে স্থিতি করে, এবং পরবর্তী চারটি ‘বার’-এ একই আবর্তন লক্ষ্য করা

যায়। সুললিত চতুর্থ 'বার' প্রথম তিনটি 'বার' থেকে ভিন্ন এবং এই ভিন্নতার লক্ষণ বা রূপটি (পয়েন্ট), পরবর্তী চারটি 'বার'-এ অস্থবৃত্ত হওয়ার ফলে, সঙ্গতিপূর্ণ হওয়ার পূর্বকার পরিধির মধ্যে অপ্রত্যাশিত অভ্যুদয় হিসাবে, কানের কাছে প্রতিমধুর হয়। বিষয়ের সঙ্গতি (হারমনি অব দি থিং) একটি বৃহৎ এবং ছুটি ক্ষুদ্র বৃত্তচাপের অহরূপ ঐক্য প্রদর্শন করে প্রথম চারটি 'বার'-এর—সাধারণ তন্ত্রী (কর্ড) 'সি'-র সঙ্গে পঞ্চম ও ষষ্ঠের ঋ তন্ত্রীর এবং সপ্তম ও অষ্টম 'বার'-এর ঋ তন্ত্রীর ঐক্য আছে। মেলডি, চন্দ্র এবং সুরসঙ্গতির এই রীতিবদ্ধ বা সুব্যবস্থিত ঐক্য এমন একটি সংগঠনে পরিণত হয় যার অংশগুলি যুগপৎ সুরময় এবং বিষম, বার মধ্যে প্রতিটি বাস্তবস্থের বিশিষ্ট সুরের এবং ধ্বনি-পরিমাণের তারতম্যের মাধ্যমে আলো-ছায়ার নানা পর্যায়ে অস্থপ্রবিষ্ট হয়।

যে বিষয় উল্লিখিত হয়েছে, ঐ বিষয় ছাড়া আর কিছুই বিষয়বস্তুর মধ্যে আমরা দেখতে পাইনে এবং শ্রোতার মনে কোন্ ভাব জাগাতে পারে, কোন্ ভাবকে সে উপস্থাপিত করতে পারে—সে সম্বন্ধে আরো কম কথা আমরা বলতে পারি। সত্য বটে, এই ধরণের বিশ্লেষণ জীবন্ত একটি দেহকে কক্ষালে পরিণত করে ফেলে, নৌদর্শ নষ্ট করে, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে সমস্ত মিথ্যা ধারণাকেও ধ্বংস করে। বস্তু-সংগীতের যে বিষয়টিকে আমরা নির্বিচারে নির্বাচন করেছি, ঐটি ছাড়া আর কোনটি যে তার চেয়ে বেশী ভাল হবে তা মনে করার কারণ নেই। সংগীতরসিকদের অনেকেই মনে করে থাকেন যে ভাবের উপস্থাপনা না করা শুধু প্রাচীনতর ধ্রুপদী (ক্লাসিক্যাল) সংগীতেরই বিশেষ বৈশিষ্ট্য এবং সকলেই স্বীকার করেন যে ৪৮ প্রিন্সিউডের বিষয়বস্তু এবং জে. এস. বাকের 'ওয়েল টেমপার্ড ক্লাভিকর্ড' কোন্ আবেগ জাগায় তা প্রমাণ করা যায় না। এই জাতীয় পার্থক্য-কল্পনা বত স্পষ্টভাবেই অবৈজ্ঞানিক এবং খেরালগ্রন্থ হ'ক না কেন এই পার্থক্য-কল্পনার হেতু যেহেতু রয়েছে এখানেই যে প্রাচীনতর সংগীত যে সংগীতের অতিরিক্ত কোন কিছুকে প্রকাশ করে না তার অস্বাস্ত প্রমাণ রয়েছে প্রাচীনতর সংগীতে এবং প্রকৃত প্রভাবে উদ্ভিষিত ব্যাখ্যার আকর্ষণের চেয়ে বাধাই বেশী সৃষ্টি করে—শুধু এতেই প্রমাণিত হয় যে সংগীতের পক্ষে আবেগ জাগানো আবশ্যিক নয় অথবা সংগীতের কাজ আবেগকে উপস্থাপিত করা নয়। সুললিত বিরুদ্ধ পক্ষের পল্লবিত সর্বত্র বৃত্তিকে আমরা উপেক্ষা করতে পারি। একটি তন্ত্রের খাতিরেই যদি শিল্পের একটা বিরাট অংশকে—যে অংশকে অবশ্য ঐতিহাসিক এবং শৈল্পিক বৃত্তির

ভিত্তিতেই সমর্থন করা যায়—পরিত্যাগ করতে হয় তা হ'লে ঐ ধরনের সিদ্ধান্তই যে মিথ্যা সেই সিদ্ধান্তে পৌঁছানো যেতে পারে। যদিও একটি হিঙ্গাই জাহাজকে ডুবিয়ে দিতে পারে, তাতে যারা সঙ্কট হবেন না তাঁর ইচ্ছা করলে জাহাজের সমস্ত খোলটাই ভেঙ্গে ফেলতে পারেন। তাঁরা বাজিয়ে দেখুন—মোজার্টের বা হেডিনের ঐকতানের বিষয়বস্তুকে বীটোফেনের 'এডার্গিয়ো' (adagio), মেণ্ডেলশোনের 'শেরজো' (scherzo), পিয়ানোব জন্ত কল্পিত সুর্য্যানের বা চোপিনের রচনা—সংক্ষেপে আমাদের যে-কোন গ্রন্থী রচনা অথবা ঔরের ডোনিজেত্তি এবং ফ্রাট্টোর সংগীতের (overtures) অতি জনপ্রিয় বিষয়বস্তু। এই সবার বিষয়বস্তু হচ্ছে নির্দিষ্ট আবেগ—এ কথা কে সাহস ক'রে বলতে পারবেন? কেউ বলবেন—প্রেম। তিনি হয়ত সত্যই বলেছেন। কেউ বলবেন—একটা আকুতি। হয়ত তাই। তৃতীয় কেউ বলবেন—কোন আধ্যাত্মিক আবেগ, কিন্তু কে তাকে বাধা দেবে? যখন কেউই ঠিকভাবে জানেন না কি উপস্থাপিত হচ্ছে, তখন কি ক'রে আমরা বলতে পারি নির্দিষ্ট আবেগ উপস্থাপিত হচ্ছে? সম্ভবতঃ রচনার সৌন্দর্য সযত্নে সকলেই একমত হবেন, কিন্তু বিষয়বস্তু সযত্নে সকলেই ভিন্ন ভিন্ন মত পোষণ করবেন। কোন কিছুকে 'উপস্থাপন' করা মানেই স্পষ্টাকারে প্রদর্শন করানো, আমাদের সামনে পরিচ্ছন্নরূপে স্থাপনা করা। কিন্তু যে উপাদানটি আসলে সব-চেয়ে অস্পষ্ট ও অনির্দিষ্ট এবং কাজে কাজেই বা নিয়ে চিরকালই বিসংবাদ চলবে তাকেই আমরা বিষয়বস্তু হিসাবে গ্রহণ করব কি ক'রে?

আমরা ইচ্ছা ক'রেই বহুসংগীত থেকে দৃষ্টান্ত নির্বাচন করেছি, কারণ বহুসংগীত সযত্নে বা সত্য বিত্ত্ব সংগীতের পক্ষেও তা সত্য। সংগীতে নির্দিষ্টতার প্রকৃতি আছে কি না, সংগীতের প্রকৃতি এবং উপাদান কি এবং সংগীতের সীমানা এবং প্রবণতা কি—এই সব প্রশ্নের বীমাংসা যদি আমরা করতে চাই, তাহলে বহু-সংগীত হাড়া অস্ত্র কিছুই দৃষ্টান্ত নিলে চলবে না। বহুসংগীত বা করতে পারবে না তা বিত্ত্ব সংগীতের আশ্রয়ের বাইরে, কারণ বহুসংগীতই একমাত্র বিত্ত্ব এবং বহুসংস্পূর্ণ সংগীত। কঠসংগীতকে আমরা বহুসংগীতের চেয়ে বেশী চিন্তাকর্ষক বা ভাল ব'লে মনে করি কি করি না তাতে কিছু যায় আসে না, এ কথা স্বীকার করলেই হবে যে বস্তু সংগীতের মধ্যে কাব্যসংগীতের (কবিতাকে বোঝানো হয় দিয়ে গাওয়া হয়) স্থান নেই। কঠসংগীতে অথবা কাব্যিক সংগীতে সংগীতের এবং শব্দের প্রভাবের দৃষ্টি পার্থক্য করনা কল্প সম্ভব নয়, ফলে সমগ্র স্থিতিতে কার

কতটুকু অংশ তা নিখুঁতভাবে নির্ধারণ করা সম্ভব? সংগীতের বিষয় অহুস্কানে অবশ্যই অহুশাসনযুক্ত রচনা অথবা তথাকথিত ‘প্রোপ্রো’ সংগীত বাদ পড়বে। কাব্যের সঙ্গে সংযোগে সংগীতের শক্তিবৃদ্ধি হলেও সীমা সম্প্রসারিত হয় না। কণ্ঠসংগীত একটি অবিচ্ছেদ্য যৌগিক পদার্থ এবং তাতে প্রত্যেকটি উপাদানের আপেক্ষিক গুরুত্ব কতখানি তা পরিমাপ করা যায় না। কাব্যের কার্যকারিতা আলোচনা করার সময়ে নিশ্চয়ই কেউ নির্দর্শন হিসাবে অপেরার উল্লেখ করবেন না। এখন সংগীত-শিল্পতত্ত্বের মূল স্রব্দের বেলাতেও ঐ একই চিন্তাপ্রণালী অহুসরণ করা একটু বেশী আয়াসসাধ্য হলেও, গভীরতর অন্তর্দৃষ্টির ব্যাপার কিছু নয়।

কাব্য যেন রেখাকন, কণ্ঠসংগীত তাকে বর্ণরঞ্জিত করে। সাংগীতিক উপাদানের মধ্যে আমরা অভ্যুজ্জ্বল এবং সুন্দর বর্ণাভা এবং সাংকেতিক অর্থের প্রাচুর্য আবিষ্কার করতে পারি। যদিও তাদের সাহায্যে দ্বিতীয় শ্রেণীর একটি কবিতাকে আশ্রয় আবেগোচ্ছাসে পর্যবসিত করা সম্ভব হয়, তথাপি, সংগীত নয়, ভাষাই কণ্ঠসংগীতের বিষয়বস্তু নিরূপণ ক’রে থাকে। বর্ণবোজনা নয় রেখারূপটিই উপস্থাপিত বস্তুটিকে বোধগম্য ক’রে তোলে। আমরা প্রোতার বিনুর্ভারন-বৃষ্টির কাছে আবেদন করছি এবং প্রকরণ থেকে পৃথক ক’রে নিয়ে নাটকীয় ভাবে—কলপ্রসূ কোন রাগ বা সুরকে, বিত্ত্ব সংগীত হিসাবেই চিন্তা করতে অহুরোধ জানাচ্ছি। হৃষ্টান্ত হিসাবেই ধরা বাক—কোন সুর হয়ত অত্যন্ত নাটকীয় এবং কোথের আবেগকে ব্যক্ত করার অল্প প্রযুক্ত, কিন্তু এই মনোভাবকে সে ক্ষুণ্ণ এবং প্রমত্ত গতির দ্বারা ছাড়া অল্প কোনভাবেই প্রকাশ করতে পারে না। অল্পদিকে ঐকান্তিক প্রেমের আবেগ ব্যক্ত করছে যে সব শব্দ, অর্থে সম্পূর্ণবিরুদ্ধ হওয়া সত্ত্বেও তাদেরকে একই সুর দিয়ে সূর্য্যভাবে ব্যক্ত করা যায়। যখন হাজার হাজার লোক (তাদের মধ্যে জাঁ জ্যাক রুশোর মতো লোকও ছিলেন) ‘অরকিউস’-এর যে সুর—

“J’ai perdu mon Eurydice

Rien n’e’gale mon malheur—তুনে কেঁদে ভাগিয়ে
দিরেছেন, স্নূকের সমসাময়িক বোরই বলেছেন ঠিক ঐ একই সুর তার
বিপরীতার্থবোধক—

J’ai trouve’ mon Eurydice

Rien n’e’gale mon bonheur—এ বেশ খেটে যায়।

নিম্নে একটি গানের আরম্ভাংশ দেওয়া হ’ল, সংক্ষেপ করার অল্প

পিয়ানোর-সহযোগিতার সুরটির সঙ্গে দেওয়া হ'ল বটে কিন্তু আর সব দিক দিয়ে মূল ইতালীয় স্কোরের সমান।

২নং

(বরলিপি)

...

...

...

...

আমাদের দিক থেকে এ কথা বলতে চাইনে যে এ ক্ষেত্রে সুরকার নির্দোষ এবং এই কারণেই নির্দোষ যে সংগীতে এমন সব স্বরাধাত আছে যা স্বাভাবিকভাবে গভীর শোকাবেগকে প্রকাশ করে। যদি অসংখ্য দৃষ্টান্ত থেকে উল্লিখিত দৃষ্টান্তটি নিবাসন করে থাকে, তা করেছি এই কারণেই যে প্রথমতঃ এ তেমন একজন সুরকারকে নাড়া দিয়েছে যিনি সর্বশ্রেষ্ঠ গুণ সৃষ্টিতে সক্ষম এবং দ্বিতীয়তঃ বহু বৃণ এই সুরটিকেই, ভাষা যে তীব্রতম শোক প্রকাশ করতে পারে তার সব চেয়ে চরম উদ্দীপক ব'লে মর্যাদা দিয়ে এসেছে।

কিন্তু কঠ সংগীতের আরো সুনীর্দিষ্ট এবং ভাবব্যঞ্জক পরিচ্ছেদগুলিকে প্রকাশ থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে বিচার করতে গেলে দেখা যাবে, তারা আমাদের উপস্থাপ্য আবেগটিকে বড় জোর অহমান করতে সক্ষম করে। তারা যেন একটি হারামুর্তি, যার মূল মূর্তিটিকে আমরা চিনতে পারি শুধু কার মূর্তি তা ব'লে দেওয়ার পরেই।

বিচ্ছিন্ন পরিচ্ছেদ সম্পর্কে যে কথা সত্য ব্যাপক ক্ষেত্রেও তা সত্য। এমন অনেক ক্ষেত্রে আছে যেখানে সম্পূর্ণ সুরটির জন্ত সম্পূর্ণ ভাষা প্রযুক্ত হয়েছে। যদি যেহেরবীয়ারের হুগেনট্‌স (Huguenots)-কে স্থানকালপাঞ্জ বদলে দিয়ে “দি যিবেলিনস্ অফ শিশা” ব'লে অভিনয় করা হ'ত—অবশ্য ঐ ধরনের একটি অপরিচ্ছন্ন অভিযোজন নিশ্চয়ই অপ্রীতিকর অহুত্ব জাগাত—তা হ'লেও বিচ্ছিন্ন সংগীতের অংশে একটুও উনিশ-বিশ হ'ত না। তবু যে ধর্মীয় আবেগ এবং গোঁড়াবি “দি যিবেলিনস্”—এ সম্পূর্ণ অবর্তমান, সেটাই ‘হুগেনট্‌স’-এর মূল শক্তি। লুথারের স্তোত্রকে এর বিরুদ্ধ সাক্ষী হিসাবে উপস্থিত করা ঠিক হবে না, কারণ তা একটি উদ্ধৃতিমাত্রই—সংগীতের দৃষ্টিকোণ থেকে যে কোন ধর্মবিশ্বাসের সঙ্গেই তা সঙ্গত।

...

...

...

...

মোজার্ট-এর সংগীত, সম্পূর্ণ অপরিবর্তিত থেকেই সমুদ্র কথার সঙ্গে চরমকার বানিয়ে যায় এবং অপেরার ভরুগভীর সুর শুনে যে আনন্দ আমরা পাই, ব্যঙ্গের

স্থল রসিকতার হাসির চেয়ে তা বেশী মনমাতানো হবে না। প্রত্যেক সংগীতের এবং মানবিক আবেগের—গঠনাত্মক প্রকৃতির (প্লাস্টিক ক্যারেক্টার) অসংখ্য দৃষ্টান্ত আমরা উদ্ধৃত করতে পারি। ধর্মীয় আবেগাহুত্বীতে সব চেয়ে কম সাংগীতিক বিকৃতি ঘটানো যায় এ কথা খুবই সঙ্গত। কিন্তু জার্মানীতে অসংখ্য গ্রামাঞ্চলীয় গির্জা আছে, যেখানে যীশুর নৈশ ভোজন-উৎসবে অর্গানে ‘প্রোচ’-এর (Proch) “এলপাইন হর্ণ” অথবা সোন্নামবুলা (Sonnambula) থেকে শেষ সুরটি বাজানো হয়। বিদেশীদের মধ্যে যারা ইতালীয় গির্জা দেখতে যান তাঁরা অবাক হয়ে শোনেন—বোস্‌সিনি বেজিনি, দোনিবেত্তি এবং ভের্দির অপেরা থেকে অতি জনপ্রিয় বিষয় বাজানো হচ্ছে। এই ধরনের সমস্ত সুর এবং অধিকতর লৌকিক সুর—অবশ্য গান্ধীর্ষ গুণটি একেবারে হারিয়ে না ফেললে উপাসকমণ্ডলীর ভক্তির প্রতিফল হয় না, বরং আরো বেশী সজ্জম আকর্ষণ করে।

সংগীত যদি স্বধর্মই ভক্তি-ভাবকে উপস্থাপিত করতে সক্ষম হ’ত, তাহলে কোন প্রচারকের পক্ষে যেমন উপাসনা-বেদী থেকে টাইমেরকের উপস্থাপন বা বিধান-সভার সংবিধান আবৃত্তি করা সম্ভব হ’ত না, তেমনি সম্ভব হ’ত না এই ধরনে একের বদলে অল্প সুর দিয়ে কাজ সমাধা করা। ধর্মসংগীতের বড় বড় শিল্পীরা আমাদের সিদ্ধান্তের পক্ষে প্রচুর দৃষ্টান্তস্থল। বিশেষতঃ হ্যাণ্ডেল এই ব্যাপারে একেবারে বেপরোয়া ছিলেন। বিটারফেল্ড দেখিয়েছেন যে “দি মেসায়ার”-র অনেক সুর—বিশেষভাবে ধর্মভাবব্যঞ্জক বলে বহু প্রাংশসিঁত সেগুলিও এর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত—লৌকিক বৈত-সংগীত (অধিকাংশই প্রেমমূলক) থেকে নেওয়া হয়েছিল এবং ঐ বৈত-সংগীতগুলি রচিত হয়েছিল ১৭১১-১৭১২—সেই সময়ে যখন হ্যাণ্ডেল য়োচো অটেনসিয়ের রচিত কয়েকটি ক্ষুদ্র কবিতাকে হানোভারের রাজকুমারী কসরোলীনের নির্বাচনের জন্য সুর দিয়েছিলেন।

[দ্বিতীয় বৈত-সংগীতের সুর :—

... (একটি সুরলিপি আছে)]

এই সুরটিকে হ্যাণ্ডেল অপরিবর্তিত আকারেই, “দি মেসায়ার”-র প্রথম অংশের সমবেত গীতে “আমাদের একটি সন্তান হয়েছে” ব্যবহার করেছিলেন। ঐ একই বৈত-সংগীতের তৃতীয়াংশ—“সো পের প্রোভাই ভোত ইনগ্যানি”—তেও সেই একই বিষয় রয়েছে বা “দি মেসায়ার”-র দ্বিতীয়াংশের সমবেত গীতে—“আমরা সব মেয়ের মতো”-তে আছে। ঐ ক্ষুদ্র কবিতার সুর (১৬নং সোপ্রানো ও অল্টো’র বৈত

সংগীতে এবং “দি বেগামা”-র তৃতীয়াংশের বৈত-গীত—“ওগো হুত্। কোথায় তোমার দংশন ?”—একই। কিন্তু ক্ষুদ্র কবিতার বাণী একরূপ :—

সে তু নন্ লেস্‌সি আমোরে
মিয়ো কোর, তি পেত্তিরেই—
সো সো বেন আইয়ো।

একরূপ অনেক দৃষ্টান্ত রয়েছে। কিন্তু এখানে আমরা উল্লেখ করছি শুধু গ্রীটমান ওয়াতোরিয়োর সমস্ত গ্রাম্যগীতিগুলির—যে সুরগুলি বিভিন্ন উপলক্ষে রচিত লৌকিক গান থেকে সংগৃহীত হয়েছিল। যে প্রকারের সুর, আমরা জানি, প্রত্যেকটি বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে প্রত্যেকটি সুর সূর্যুভাবে প্রয়োগ ক’রে বলা যেতে পারে প্রতিটি অক্ষরের স্পন্দন থেকে সুর নিংড়ে নিয়ে নাটকীয় গুণের চরম পর্যায়ে পৌঁছেছিল, সেই ধুকই, তাঁর আগেকার ইতালীয় অপেরা থেকে (গ্রহকারের ডি মডার্ণে ওপেরা—পৃ: ১৬ তুলনীয়) কমপক্ষে পাঁচটি সুর তাঁর “আর্মাদা”-তে স্থানান্তরিত করেছিলেন। অতএব এ খুবই স্পষ্ট কথা যে কণ্ঠসংগীত যেমন কখনই বর্ধার সংগীতের সূত্র নিরস্ত্রিত করতে পারে না তেমনি কার্যতঃ বস্ত্রসংগীতের অভিজ্ঞতা প্রতিষ্ঠিত সূত্রগুলির বর্ধার্থতা প্রদ্ব করতে অক্ষম।

যে মতবাদকে আমরা খণ্ডন করতে চেষ্টা করছি তা যেন প্রচলিত সংগীততত্ত্বের আসল বিষয় হয়ে দাঁড়িয়েছে এবং সমস্ত উপজাত ও সমপার্শ্বিক তত্ত্বও যেন একই রকমের অভেদতা-খ্যাতি লাভ করেছে। এই দ্বিতীয় পর্যায়ের তত্ত্বগুলির মধ্যে নিম্নলিখিত তত্ত্বটি অত্যন্তম—সংগীত দৃষ্টিগ্রাহ্য এবং স্রুতিগ্রাহ্য সুরসম্পর্কহীন প্রত্যয়গুলিও উপস্থাপিত করতে পারে। যখন সুরের সাহায্যে বস্ত্র উপস্থাপনার প্রদ্ব নিয়ে বিতর্ক উপস্থিত হয়, তখনই বিজ্ঞের মতো আমাদের বার বার এই কথা বলা হয় যে, সংগীত তার নিজের এলাকার বাইরের কোন বিষয়কে রূপ দিতে না পারলেও, যে সব আবেগকে সে উদ্ভিজ্জ করে তাদের ছবি কুটির তুলতে পারে। বরং এর বিপরীতটাই সত্য। সংগীত শুধু বাস্তবিক ঘটনাকেই অহসরণ করার চেষ্টা করতে পারে, আবেগের বিশেষ রূপটিকে পারে না। ভূবারের পতন, পাখীর কাকলি, সূর্যের উদয় প্রভৃতিকে সুরে আঁকা যায় শুধু ঐ সব ঘটনার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট গতির স্রুতিগ্রাহ্য সংবেদনা স্রুতি করেই।

যদি তার শক্তি, উচ্চতা, লয় এবং হ্রস্ব দিয়ে প্রবেশের কাছে এমন একটি শব্দরূপ উপস্থাপিত করে যার কোন কোন চাক্ষুষ প্রত্যয়ের সঙ্গে সেই পরিমাণ

সাদৃশ্যই থাকে বা বিভিন্ন সংবেদনার পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যে বর্তমান থাকে। শারীর বৃত্তের দিক থেকে বললে বলা যায় যেমন প্রতিনিধিকল্প ব্যাপার (vicarious function) বলে ব্যাপার (বিশেষ পর্যায় পর্যন্ত) সম্ভব, তেমনি ইন্দ্রিয়-প্রত্যয়ও—শিল্প হস্তের দিক থেকে দেখলে—প্রতিনিধিকল্প হতে পারে। স্থানব্যাঙ্গী গতি এবং কালব্যাঙ্গী গতির মধ্যে কোন বস্তুর বর্ণ, গঠন ও আকৃতির এবং সুরের উচ্চতা, বৈশিষ্ট্য (টিম্বার) এবং শক্তির মধ্যে সুপ্রতিষ্ঠিত সাদৃশ্য আছে এবং আছে বলেই কোন বস্তুকে সুরে আঁকা সম্ভব। কিন্তু পড়ন্ত তুষার, মোরগের ডাক, অথবা বিদ্যুৎ-চমক আমাদের মনে যে আবেগ জাগায় সেই আবেগকে সুরের সাহায্যে বর্ণনা করার দাবী নিত্যসত্তাই হান্তকর।

যদিও—যতখানি আমরা স্মরণ করতে পারছি—সংগীততত্ত্ববিদেরা সকলে নীরবে এ কথা মেনে নিয়েছেন এবং এর উপরেই তাঁদের সব যুক্তি দাঁড় করিয়েছেন যে সংগীতের নির্দিষ্ট আবেগ জানানোর ক্ষমতা আছে, তবু তাঁরা প্রকাশ্যে সেকথা স্বীকার না করে বুদ্ধিমত্তারই পরিচয় দিয়েছেন। সংগীতে নির্দিষ্ট অর্থের (আইডিয়া) অভাব তাঁদের মনে পীড়ার সৃষ্টি করেছে এবং সংগীতের উদ্দেশ্য অনির্দিষ্ট আবেগ সৃষ্টি করা নয়, অনির্দিষ্ট আবেগ সৃষ্টি করা—এই পরিবর্তিত সূত্র গ্রহণ করার প্রেরণা জুগিয়েছে। বিচার করে দেখতে গেলে দেখা বাবে—এর অর্থ একটাই এবং সেই অর্থটি এই যে সংগীতের উচিত কাজ হচ্ছে আবেগের সঙ্গে যে গতি থাকে, আবেগের আসল অংশ—অহতুতির স্বরূপের ধার না ধরে, শুধু সেই গতিকেই ব্যক্ত করা। অল্প ভাবায়, সংগীতের কাজ যাকে আমরা আবেগের গতিময় উপাদান বলেছি সেই উপাদানবিধি উপস্থাপনাতেই সীমাবদ্ধ। সংগীত যে এই কাজ করতে পারে তা আমরা অকুণ্ঠচিত্তেই স্বীকার করেছি। কিন্তু এই গতি-উপাদানটিকে উপস্থাপিত করার শক্তি, সংগীতকে অনির্দিষ্ট আবেগ উপস্থাপিত করাতে সক্ষম করে না। কারণ “অনির্দিষ্ট” কিছুকে “উপস্থাপনা করা” বস্তুবিরুদ্ধ কথা। মানসিক গতি, মানসিক অবস্থানিরপেক্ষ শুধু গতি হিসাবেই কখনই শিল্পের বিষয়বস্তু হতে পারে না। কারণ, কি চলছে অথবা কি চালিত হচ্ছে এই প্রশ্নের উত্তর ব্যতিরেকে শিল্পের কাজ করার মতো ধরা-হোঁরা যায় এমন কোন বিষয় থাকে না। এই উক্তির মধ্যে যে কথাটা অন্তর্নিহিত রয়েছে—কথাটি এই যে সংগীতের কাজ কোন নির্দিষ্ট আবেগকে উপস্থাপনা করা নয় (কথাটি খুবই সত্য)—তা প্রশ্নটির নগ্ন বর্ধক দিক মাত্র। কিছু প্রশ্ন, সংগীতের সঙ্গর্ভক বা স্বজনশীল দিক কোন্টি? অনির্দিষ্ট

আবেগ কিছুতেই বিষয়বস্তু হতে পারে না ; তাকে ব্যবহার করতে শিল্পকে প্রথমতঃ কি রূপ দেওয়া বাবে—এই প্রশ্নের সমাধান করতে হবে। শিল্পের কাজ ব্যক্তীকরণের—অনির্দিষ্ট থেকে নির্দিষ্টকে, সামান্য থেকে বিশেষকে উদ্ধার করার কাজ। যে মতবাদ “অনির্দিষ্ট আবেগ”কে বিষয়বস্তু বলে গণ্য করে, তা এই প্রক্রিয়াকেই উল্টে দেয়। সংগীত কোন কিছুকে উপস্থাপিত করে—এই মতবাদের চেয়ে উল্লিখিত মতবাদটি আমাদের আরো অসুবিধার মধ্যে নিয়ে ফেলে। সংগীত নির্দিষ্ট অথবা অনির্দিষ্ট কোন আবেগকেই প্রকাশ করে না—এই স্পষ্ট ধারণা থেকে এ এক ধাপ দূরে থাক। তবু এমন সুরকার কোথায় যিনি তাঁর শিল্পকে সেই রাজ্য থেকে বঞ্চিত করবেন যে রাজ্য অনাদিকাল থেকে ঐ শিল্পের অস্থত্বুক্ত ?

এই সিদ্ধান্ত থেকে এমন ধারণা হতে পারে যে, সংগীতের দ্বারা নির্দিষ্ট অস্থত্বুক্তির উপস্থাপনা অসাধ্য ব্যাপার হ’লেও আদর্শ হিসাবে গ্রহণ করা যেতে পারে—যে আদর্শ সম্পূর্ণ লভ্য নয় বটে—কিন্তু বার কাছাকাছি এগিয়ে বাওয়া সম্ভব, এমন কি অত্যাশঙ্ক। সংগীতের অস্পষ্টতা থেকে মুক্ত হওয়ার প্রবণতা সত্ত্বেও যে সব গালভরা কথা রয়েছে এবং যে সব সংগীত এই লক্ষ্যে পৌঁছেছে বা পৌঁছবার চেষ্টা করেছে তাদের গালভরা প্রশংসা, উক্ত মতবাদেরই জনপ্রিয়তার প্রমাণ।

সংগীতের পক্ষে আবেগ উপস্থাপনা করা সম্ভব—এই মত সম্পূর্ণভাবে অস্বীকার করার পরে, আমরা আরো জোরের সঙ্গে, আবেগকে সংগীতের স্পর্শমণি বলে মনে করার ভুলটিকে খণ্ডন করব।

সংগীতের পক্ষে আবেগ উপস্থাপনা করা সম্ভব যদি হয়ও তবু সংগীতের সৌন্দর্য আবেগের নিখুঁত উপস্থাপনার উপরে নির্ভর করে না। বৃক্তির খাতিরে আমরা না হয় ধরেই নিছি তা সম্ভব এবং বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গী থেকে তার বিচার করছি।

বহুসংগীতের সাহায্যে এই বৃক্তিব্রম বা বৃক্ত্যাভাসকে পরীক্ষা করার কোন প্রশ্নই আসে না, কারণ বহুসংগীত নির্দিষ্ট আবেগকে রূপ দিতে পারে এ তথ্য চক্রাবর্তিত বৃক্তি দিয়েই প্রমাণ করা চলে। অতএব আমরা কঠিনসংগীত দিয়েই পরীক্ষা করব এবং কঠিনসংগীত বলতে বুঝব সেই সংগীতকে বার কাজ নির্দিষ্ট মানসিক অবস্থাকে পরিচ্ছন্নভাবে উপস্থাপনা করা।

একেক্রে কথা বা বাণীই বর্ণনীয় বিষয়কে নিরূপিত করে ; সুর তাতে প্রাণ ও শ্বাসপ্রশ্বাস সঞ্চার করে এবং কমবেশী বিশিষ্ট ব্যক্তিত্ব দান করে। এই কাজটি সে করে, পতির বৈশিষ্ট্যকে এবং ধর্মের অব্যাহিত্য সঙ্কেতকে বহাসম্ভব ব্যবহার

ক'রে। যদি বিগত সুর-সৌন্দর্য-স্বষ্টির দিকে না দিয়ে, কথার উপর বেশী মনোযোগ দেওয়া হয়, তাহলে বেশী পরিমাণে ব্যক্তিহীন হয়ত পাওয়া যেতে পারে—এমন কি এমন ভ্রমও হতে পারে যে একলা সুরই আবেগকে ব্যক্ত করছে; সুরের দ্বারা আবেগটির তীব্রতর হওয়ার সম্ভাবনা থাকলেও, আসলে কথার মধ্যেই আবেগ নিহিত থাকে। এই প্রবণতারই স্বাভাবিক পরিণাম হচ্ছে, সংগীত দিয়ে ভাব-বেগকে রূপ দেওয়া যায় এই প্রচলিত ধারণাটি। মনে করা যাক—সুরের প্রকৃতি এবং কল্পিত ক্ষমতার মধ্যে পূর্ণ সাধারণ্য আছে, সুরের সাহায্যে আবেগাহতুতিকে উপস্থাপিত করা যায় এবং এই আবেগসমূহই সংগীতের বিষয়বস্তু। এই কথা স্বীকার করার সঙ্গে সঙ্গে, আমরা সেই সংগীতকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলতে চ্যায়তঃ বাধ্য হব, যে সংগীত সব চেয়ে অতি নিখুঁতভাবে উদ্দেশ্য সিদ্ধ করতে সক্ষম হয়েছে। কিন্তু আমরা কি এমন সংগীত-রচনার কথা জানিনে বা অতি সুন্দর অথচ বার নির্দিষ্ট কোন বিষয় নেই? 'ব্যাক'-এর প্রস্তাবনা এবং 'ফুগসু'-এর দৃষ্টান্ত দিলেই বোধে হবে। অল্পপক্ষে রয়েছে কঠিন সংগীত। যার উদ্দেশ্য নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে থেকে বিশেষ বিশেষ আবেগকে অতিনিখুঁতভাবে রূপ দেওয়া এবং যার চরম লক্ষ্য বর্ণনাত্মক প্রক্রিয়ার সত্যে পৌঁছনো। আরো একটু বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে অল্পপাতে সুরকে বাণীর অধীন করা হয় সেই অল্পপাতে তার স্বকীয় সৌন্দর্য ক্ষুণ্ণ হয়। অল্পভাবে বললে বলা যায়—কথা ও অভিনয়ের নিখুঁত সামঞ্জস্য এবং সুরের সম্পূর্ণতা একসঙ্গে চলে ওধু মাঝপথ পর্যন্তই এবং তারপর দুজন হৃদিকে অগ্রসর হয়।

এই সত্যের ভাল উদাহরণ রিসাইটেটিভ, কারণ এ হচ্ছে সেই জাতীয় গান বা প্রত্যেকটি শব্দের উচ্চারণ পর্যন্ত আলাংকারিক প্রয়োজনের সঙ্গে নিজেকে মিলিয়ে দেওয়ার চেষ্টা করে এবং ক্ষুণ্ণ পরিবর্তনশীল মানসিক অবস্থার অবিকল নকল হওয়ার চেষ্টা ছাড়া আর কোন চেষ্টাই তার থাকে না। অতএব আমাদের সামনে যে তত্ত্ব রয়েছে সেই তত্ত্বের অহুসারে এটাই হবে সব চেয়ে বড় এবং নিখুঁত সংগীত। কিন্তু 'রিসাইটেটিভ'-এ সংগীত দ্বারায় পরিণত হয় এবং তার নিজের কার্যক্ষেত্র সম্পূর্ণরূপে পরিত্যাগ করে। এটাই কি প্রমাণ নয় যে মনের নির্দিষ্ট অবস্থাকে উপস্থাপিত করা, সংগীত স্বভাবের বিরোধী ব্যাপার এবং শেষ পর্যন্ত তারা একে আরো প্রতিকূল কেউ একটি দীর্ঘ 'রিসাইটেটিভ'কে শব্দ ছেড়ে দিয়ে বাজিয়ে দেধুক এবং তার সুরগত উৎকর্ষ সম্বন্ধে, বিষয়বস্তু সম্বন্ধে জিজ্ঞাসা করুক।

যে জাতীয় সংগীতই হ'ক, নির্দিষ্ট কল উৎপাদন করার দাবী যে করবে, তার 'এই পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হওয়া উচিত'।

তথু 'রিসাইটেটভ' সম্পর্কেই এ কথা সত্য নয়, সব চেয়ে উচ্চজাতীয় এবং উৎকৃষ্ট যে সংগীত তাদের সম্বন্ধেও এই কথা সত্য যে যে-অনুপাতে নির্দিষ্ট আবেগকে লক্ষ্যস্থানীয় করা হয় সেই অনুপাতে স্তম্ভরের তিরোভাব ঘটে, কারণ 'স্তম্ভর' বিজাতীয় কোন উপাদানের দ্বারা ব্যাহত না হ'লেই তবে নিজে থেকে বিস্তার করতে পারে, অল্পপক্ষে আবেগ সংগীতকে গৌণ স্থানে সরিয়ে দেয়।

এবার আমরা 'আবৃত্তি'র বাচন-রীতি থেকে 'অপেরা'র নাটকীয় রীতিতে নোকে আসছি। মোজার্ট-এর 'অপেরা'-তে, কথা ও সুরের মধ্যে পূর্ণ সঙ্গতি বিরাজ করছে। এমন কি সব চেয়ে জটিল ভংশ—শেষাংশকে, এককভাবে বিচার করলেও কথা বাদ দিয়েও অংশটি স্তম্ভর, যদিও মাঝের কোন কোন অংশ, কথা বাদ দিলে কিছু পরিমাণে অস্পষ্ট হয়ে পড়ে। সংগীত ও নাটকীয় প্রয়োজনের চাহিদাকে সমভাবে মেটানই অপেরার আদর্শ ব'লে বিবেচিত হয়েছে। কিন্তু এই কারণেই যে নাটকীয় ধর্ম এবং সাংগীতিক সৌন্দর্য এই দুয়ের মধ্যে অবিরাম দ্বন্দ্ব চলবে এবং তাতে দুই পক্ষকেই কিছু ছাড়তে হবে—এ ব্যাপারটি যতদূর আমি জানি, নিঃশেষে প্রমাণিত হয়নি।

অপেরার সমস্ত অংশ সুরে গান করতে হ'লেও অপেরার অন্তর্নিহিত রীতিটিকে দুর্বল বা হেয় করা হয় না—এমন একটি ভুল ধারণা সহজেই আমাদের কল্পনায় স্থান ক'রে নেয়—কিন্তু সুর ও কথার উপরে যে চাপটি সৃষ্টি হয়, তাতে একে অস্ত্রের সীমানার মধ্যে ঢুকে পড়ে, অস্ত্রকে কিছু ভেড়ে দিতে বাধ্য হয় এবং অপেরাকে এমন এক নিয়মতান্ত্রিক সরকারে পরিণত করে যে সরকারের অস্তিত্ব দুই প্রতিযোগী দলের অবিরাম দ্বন্দ্বের উপর নির্ভরশীল। এই দ্বন্দ্ব থেকেই—যে দ্বন্দ্ব রচয়িতা কখনও সুর, কখনও কথাকে প্রাধান্য দেন—অপেরার সমস্ত ক্রটি-বিচ্যুতি দেখা দেয় এবং সেই দ্বন্দ্ব থেকেই একই সঙ্গে অপেরার প্রধান প্রধান সুর নির্ধারিত হয়েছে। যে সব রীতির উপরে গানের এবং নাটকের স্থিতি তাদের নৈসর্গিক পরিণাম পর্যন্ত দেখা বাবে—তাঁরা একে অস্ত্রের ক্ষতিকারক, কিন্তু একই দিকে মুখ থাকার মনে হয় তাঁরা যেন সমান্তরালই।

এই একই কথা নৃত্য সম্বন্ধেও প্রযোজ্য। যে-কোন নৃত্যনাট্যই (ব্যালের) তার প্রমাণ। দেখের স্তম্ভর ভঙ্গিমাকে যত মুকামিনয়ের বা ইঙ্গিত দ্বারা প্রকাশ

করার চেষ্টার কাছে, নির্দিষ্ট ভাবনা ও আবেগ প্রকাশ করার কাছে বলি দেওয়ার হবে, নিছক মুকাভিনয়ের সঙ্গে অপেরার ব্যবধান তত কম হবে।

নৃত্যে যে পরিমাণে অভিনয়কে প্রাধান্য দেওয়া হবে সেই পরিমাণে নৃত্যের হ্রস্বগত ও মূদ্রাগত সৌন্দর্য হ্রাস প্রাপ্ত হয়। অপেরা কখনই নাট্যাভিনয়ের বা বিকল্প যন্ত্রসংগীতের সমপর্যায়ে পৌঁছতে পারে না। সুতরাং ভালো একজন ‘অপেরা’-সুরকার সর্বদাই, কখনও একটি কখনও অঙ্কটির উপরে জোর না দিয়ে দুটি উপাদানকেই যেলাতে এবং সমন্বিত করতে চেষ্টা করেন। অবশ্য সন্দেহ জাগলে, তিনি সর্বদাই সুরের দাবীকে প্রাধান্য দেবেন, কারণ অপেরার প্রধান উপাদান নাটকীয় সৌন্দর্য নয়, সুরের সৌন্দর্য। একই বিষয়বস্তু নিয়ে লেখা গীতিনাট্য (অপেরা) বা নাটক শোনার সময় আমাদের মধ্যে যে বিভিন্ন মনোভঙ্গী দেখা দেয় তা থেকেই স্পষ্ট বোঝা যায়। গীতি-অংশের প্রতি উপেক্ষা সব চেয়ে বেশী মনে বাজে।

সংগীতশিল্পের ইতিহাস সম্বন্ধে এ কথা মনে হয় যে গ্রুপ এবং পিক্তিমির শিল্পীদের মধ্যে যে বিখ্যাত বিসম্বাদ উপস্থিত হয়েছিল তার গুরুত্ব এখানেই যে গীতি-উপাদান এবং নাট্য-উপাদানের অসমানাধিকরণতাজনিত আভ্যন্তরীণ স্বাদের প্রভাতি প্রথম সবিত্তারে আলোচিত হয়েছিল। এ কথা সত্য, সমস্ত চিন্তাপদ্ধতির উপরে ঐ বিসংবাদের প্রভাব কি দাঁড়াবে তার স্পষ্ট উপলব্ধি ছাড়াই বিসম্বাদ চালানো হয়েছিল। ঈরা এই বিসম্বাদের উৎস পর্যন্ত বাওয়ার শ্রম—অতি লাভজনক শ্রম থেকে অব্যাহত পাওয়ার চেষ্টা করবেন না, তাঁরা এই বিশাল ব্যাপ্তির মধ্যে অতিরিক্ত প্রশংসা থেকে আরম্ভ করে, ছোটলোকী গালাগালি পর্যন্ত ফরাসী বাক-বুদ্ধের সব কলাকৌশলই দেখতে পাবেন, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে সমস্তটির তত্ত্বগত দিকের আলোচনার এত ছেলেমানুষি এবং গভীর জ্ঞানের অভাব দেখতে পাবেন যে, ঐ অন্তহীন বিসম্বাদ থেকে সংগীতশিল্পবিজ্ঞান কিছুই লাভ করেনি। গ্রুপের পক্ষের সব চেয়ে দক্ষ তাত্ত্বিক লিডবার্ড এবং এব্‌বি আণ্ড এবং বিরুদ্ধ পক্ষের মার্গেটেল এবং লা হার্পি—বদিও বার বার গ্রুপের সমালোচনার গতি পেরিয়ে অপেরার নাট্যধর্মের এবং নাট্যের সঙ্গে সংগীতের সম্পর্কের স্মৃতিভিত্তিক বিশ্লেষণে প্রবেশ করেছিলেন, তবু শৈব পর্যন্ত এই সম্পর্কটিকে অপেরার অনেক উপাদানের মধ্যে অন্ততম একটি উপাদান বলে মনে করেছিলেন, সব চেয়ে প্রধান এবং অনিবার্য উপাদান তথা প্রাণধর্ম বলে মনে করেননি। এ কথা তাঁদের মনে হয়নি যে অপেরার প্রাণ এই সম্পর্কেরই প্রকৃতির

উপরে নির্ভর করে। তবে অবশ্যই উল্লেখযোগ্য যে গুরুতর বিরুদ্ধবাদীদের কেউ কেউ মাঝে মাঝে এমন পর্যায়ে গিয়ে পৌঁছেছিলেন, যেখান থেকে নাট্যধর্মের মিত্যা বৃত্তিকে পরিকারভাবে দেখা যায় এবং খণ্ডন করা যায়। তাই দেখা যায় ১৭৭৭ খৃষ্টাব্দের “রাজনীতি ও সাহিত্য পত্রিকা”-র অক্টোবর সংখ্যায় ল। হানি লিখেছেন—

...

...

...

...

...

...

...

...

লা হার্পির মতো লোক তাঁর নিজের অবস্থার নিরাপত্তা এবং অভেদতা ঠিক বুঝে উঠতে পারেননি, এ কথা কি বিশ্বাসযোগ্য? একটু পরেই দেখা যায় তিনি “ইফিজেনিয়া”-তে এ্যাগামেমনন এবং একিলিসের বৈত-সংগীতের বিরুদ্ধে আপত্তি করেছেন এবং তা করেছেন এই যুক্তিতেই যে “তুই নায়ক একই সঙ্গে কথা বলবেন এ তাঁদের স্বর্বাদার বিরোধী”। এই মন্তব্য করেই তিনি বিগ্ধ সুরগোন্দ্যের অস্বাভাবিক ভূমি ত্যাগ করেছেন এবং পরোক্ষভাবে—বলা চলে অজ্ঞাতসারেই—তাঁর বিরুদ্ধবাদীর তত্ত্ব যেনে নিয়েছেন।

অপেরার নাটকীয় উপাদানকে, সুরসৌন্দর্যের প্রাণপ্রদ নিখাস প্রধাস থেকে মুক্ত ক'রে, বিত্তম রাধার জন্ম বত আমরা বড় নেব, তত তাড়াতাড়ি এয়ার পাশ্পের বায়ুশূন্য আধারের মধ্যে রাধা পাখীর মতো তা মুহুিত হয়ে পড়বে। অতএব যে বিত্তম কথিত নাটক অপেরার অসম্ভবতার প্রমাণ, সেই বিত্তম কথিত নাটকের উপর গিয়ে দাঁড়ানো ছাড়া অন্য কোন গতি নেই—যদি না আমরা অবগুস্তাবী অবাগবতা লম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতন হয়েই গীত-উপাদানকে মুখ্য স্থান ছেড়ে দিই। এই শিল্পের যথার্থ অহুশীলনে বাস্তবিকই এই বিবরণটিকে কখনই প্রেক্ষ করা হয়নি। এমন কি গুরুকের মতো গৌড়া নাট্যবিদও, যদিও তিনি অপেরা-সংগীত আবেগময় আবৃত্তি ছাড়া আর কিছুই নয় এমন একটি নিখ্যা বুদ্ধির জন্ম দিয়েছিলেন, কার্যতঃ তাঁর সাংগীতিক প্রতিভাকেই প্রাধান্য দিয়েছিলেন এবং তাতে তাঁর সৃষ্টির উৎকর্ষ বুদ্ধিই পেয়েছিল। রিচার্ড ভাগনের সম্পর্কেও একই কথা প্রযোজ্য। এখানকার উদ্দেশ্য, সিদ্ধির জন্ম, 'ওপের উও ড্রাবা'-র প্রথম খণ্ডে ভাগনের-এর যে প্রধান সৃষ্টি রয়েছে

* এখানে একটি উদ্ধৃতি আছে। তার ইংরেজি অনুবাদ বেণুরা হরনি বলে উদ্ধৃত করিনি।

তাকে জোরের সঙ্গে মিথ্যা বলে পরিহার করলেই যথেষ্ট হবে:—“শিল্পকর্মে যে অপেরা, তার সম্বন্ধে একটি ভুল ধারণা রয়েছে এবং সেই ভুলটি এই যে উপায়কে (সংগীত) লক্ষ্য, এবং লক্ষ্যকে (নাটক) উপায় বলে গণ্য করা হয়েছে।” সে বা হ’ক, যে অপেরার সংগীতকে যথাযথভাবে নাটকীয় অভিব্যক্তির মাধ্যম হিসাবে প্রয়োগ করা হয়, সেই অপেরা একটি সাংগীতিক বিকটাকৃতি। ভাগনের-এর সিদ্ধান্তের (লক্ষ্য ও উপায় সম্বন্ধে) অল্পতম অসুসিদ্ধান্ত দাঁড়ায় এই যে, যে-সব রচয়িতা চলনসই সংগীতের চেয়ে ভালো। কোন কিছুতে চলনসই বাণী যোগ করেছেন, তাঁরা অসঙ্গত সৃষ্টির দোষে ছুট, কারণ আমরা নিজেরাই সেই সব সংগীতের প্রশংসা করছি। সংগীতের এবং অপেরার সঙ্গে কাব্যের সম্পর্ক, নীচজাতির স্ত্রীলোকের সঙ্গে উচ্চবর্ণের পুরুষের মিলনের মতো একটা সম্পর্ক। নির্দিষ্টভাবে এবং স্মরণ-সৌন্দর্যের এই অবৈধ মিলনকে আমরা যত স্ফূর্তিতে বিচার করতে বাই তাঁর অবিচ্ছেদ্যতা সম্পর্কে আমরা তত সন্ধিহান হয়ে উঠি।

প্রত্যেক গানে সামান্য একটু পরিবর্তন ঘটালেই—অভিব্যক্তিতে কোন খুঁত সৃষ্টি না করা সত্ত্বেও—তা সঙ্গে সঙ্গে বিষয়বস্তুর সৌন্দর্যকে নষ্ট করে দেবে এ কেমন কথা? যদি বিষয়বস্তুর সঙ্গে অভিব্যক্তি অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত থাকে, তাহলে এ সম্ভব নয়। তারপর এ-ও বা কি ক’রে সম্ভব যে অনেক গান কবিতার ধারাটি বজার রেখে বীতিমত অসহ্য হয়ে ওঠে? সুতরাং সংগীত আবেগকে প্রকাশ করতে পারে—এই সিদ্ধান্তের পক্ষে ব্যাখ্যা খুঁজে পাওয়া যায় না। তাহলেই প্রশ্ন হবে—আবেগের মধ্যে যদি না হয়, তবে কিণের মধ্যে সংগীতের সৌন্দর্য নিহিত?

সম্পূর্ণ একটি স্বতন্ত্র এবং স্বাধীন উপাদান আছে এবং সেই উপাদানটিকে এবার আমরা আরো গভীরে গিয়ে পর্যালোচনা করব।

তৃতীয় অধ্যায়

সংগীতে স্পন্দন

এ পর্যন্ত আমরা প্রকৃতির নট-স্থচক দিকটি নিয়ে আলোচনা করেছি এবং সংগীতের সৌন্দর্য্য আবেগের স্বাভাবিক অভিব্যক্তির উপরে নির্ভর করে এই নিখ্যা সিদ্ধান্ত খণ্ডন করতে চেষ্টা করেছি। এখন আলোচনাটি সম্পূর্ণ করার জন্য, আমরা এর সঙ্গীত-দিকটি প্রকাশ করব এবং সংগীত-সৌন্দর্যের প্রকৃতি নির্ধারণ করতে চেষ্টা করব।

এর প্রকৃতি বিশেষভাবে সুরগত। এ বলতে আমরা বুঝি স্পন্দন কোন বাহ্যিক বিষয়বস্তুর উপর নির্ভরশীল নয়, বাহ্যিক বিষয়বস্তুরাপেক্ষ নয়; কৌশলে বিভক্ত নিহক ধ্বনির মধ্যেই সৌন্দর্য্য নিহিত। স্বতোমধুর ধ্বনির কৌশলপূর্ণ সমন্বয়, তাদের সঙ্গতি এবং বিরোধ, তাদের দূরে-সব-যাওয়া এবং আবার কাছে-কিরে-আসা, তাদের ক্রমবধমান এবং ক্রমহীনরণ শক্তি—এই সব দিয়ে সৃষ্টি, বৃদ্ধ এবং অব্যাহত রূপ আমাদের মানস দৃষ্টিতে প্রতিভাত হয়।

সংগীতের আদিমতম উপাদান হচ্ছে ক্রটিমধুর শব্দ এবং হ্রস্ব হচ্ছে এর আঙ্গা। সাধারণ হ্রস্ব অথবা সমমাত্রিক সংগঠনের সুরসঙ্গতি বিশেষ হ্রস্ব অথবা একটি নির্দিষ্ট মাত্রার মধ্যে এর বিভিন্ন অংশের সুনিয়ত পারস্পরিক গতি।

যে কাঁচা মাল নিয়ে সংগীত-রচয়িতাকে কাজ করতে হয়—অবশ্য তার বিশাল পরিমাণ সম্পূর্ণ পরিমাপ করা অসম্ভব—তা হচ্ছে সুরধ্বনির সমগ্র পরদা এবং রাগরাগিণীর সুরসঙ্গতি এবং হ্রস্বের অসংখ্য বৈচিত্র্যের সঙ্গে তাদের অভিযোজন করার সহজ ক্রমতা। সুর—অসুরন্ত সুরই—প্রধানতঃ সংগীত-সৌন্দর্যের উৎস। সুরসঙ্গতি (হারমোনি) তার পরিবর্তনের, আবর্তনের এবং উদ্দীপনের অসংখ্য বীতি নিয়ে, নতুন নতুন সৃষ্টির উপাদান যুগিয়ে আসছে; আর হ্রস্ব, যাকে সংগীত-দেহের প্রধান ধমনী বলা যেতে পারে, ঐ সুরেরই নিয়ামক এবং তার বহু বৈচিত্র্য দিয়ে সুরের সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি করে।

এই সমস্ত উপাদান দিয়ে কি প্রকাশ করা হবে?—এই প্রশ্নের উত্তর ‘সাংগীতিক ধারণা’ বা আদর্শ (মিউজিকাল আইডিয়া)। এই সাংগীতিক ধারণা সমগ্রভাবে উপস্থাপিত হ’লে, শুধু যে প্রকৃত সৌন্দর্যেরই বিবরণ হয় তাই নয়, তা একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ উদ্দেশ্যও বটে এবং তা আবেগ এবং চিন্তাকে উপস্থাপিত করার উপায়বিশেষ নয়।

সংগীতের সারমর্ম হচ্ছে ধ্বনি এবং গতি। অলংকরণ শিল্পের একটি শাখা। আলপনা, জাতীয় এরাবেস্ক্ (arabesque) দেখলে বুঝা যায়, কি ভাবে সংগীত কোন নির্দিষ্ট আবেগ না জাগিয়েও সৌন্দর্যের রূপ প্রদর্শন করতে পারে। আমরা দেখি একটি হরের জাল, কখনও বৃত্তের আকারে হয়ে যাচ্ছে, কখনও বলিষ্ঠ গতিতে উপরে উঠছে, কখনও পরস্পর এগিয়ে আসছে, কখনও দূরে সরে যাচ্ছে, ছোট এবং বড় বৃত্তাংশে বেশ খাপ খাচ্ছে, আপাতদৃষ্টিতে অসঙ্গত মনে হলেও, আগাগোড়া সুপরিমিত, প্রতিটি বৃত্তাংশের এক একটি অঙ্কন বা প্রতিকল্প রয়েছে, শেষ পর্যন্ত বিসদৃশের একটা সংশ্লেষ, তবু একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ সমগ্র। কল্পনা করুন একটি এরাবেস্ক্, অঙ্কুর এবং গতিশীল অবিরাম-পরিবর্তনশীল রূপ নিয়ে চোখের সামনে ফুটে উঠছে। লক্ষ্য করুন স্থূল এবং সূক্ষ্ম রেখাগুলি, কেমন ক'রে তারা একে অঙ্কে অঙ্গসরণ করছে, কেমন ক'রে সামান্য বক্রতা থেকে অতি উচ্চে উঠে যাচ্ছে এবং উঠেই আবার নেমে যাচ্ছে, কেমন ক'রে তারা বিকুচিত এবং সংকুচিত হচ্ছে, স্থিতির এবং গতির অদ্ভুত পরিবর্তন দিয়ে দৃষ্টিকে বিম্বিত করছে। এইভাবে রূপটি মহৎ থেকে মহত্তর এবং বৃহৎ থেকে বৃহত্তর হয়ে উঠে। যদি আমরা এই জীবন্ত রূপ এরাবেস্ককে সেই নবনবোন্মেষশালিনী প্রতিভার সক্রিয় স্ফূর্তি ব'লে মনে করি, যে প্রতিভার কল্পনাশক্তির নৈমিত্তিক পূর্ণতা ঐ সমস্ত চলন্ত রূপের অন্তঃকরণে অবিরাম প্রবাহিত হয়, তাহলে আমরা মনে করি, ফল বা দাঁড়াতে তা সঙ্গীতের থেকে ভিন্ন হবে না। অল্প বয়সে সম্ভবতঃ আমরা সকলেই 'ক্যালাইডোস্কোপ'-এর অবিরাম পরিবর্তনশীল রঙ এবং আকৃতি দেখে আনন্দ পেয়েছি। সংগীতও একপ্রকার 'ক্যালাইডোস্কোপ'—যদিও তার রূপ উপভোগ করা যায় শুধু বহু উচ্চতর বোধের বা ভাবনার (আইডিয়েশান) দ্বারা। বহু স্মরণ স্মরণ রঙ এবং রূপ এ সৃষ্টি করে, কখনও বিলক্ষণভাবে বিসদৃশ, কখনও প্রায় অলক্ষ্যভাবে সদৃশ, প্রত্যেকের সঙ্গে প্রত্যেকের নৈসর্গিক সম্পর্ক অথচ প্রত্যেকেই কলের বা প্রভাবের দিক দিয়ে নতুন, যেন একটি সম্পূর্ণ স্বয়ংস্বয় বাহ্যসংমিশ্রণযুক্ত 'সমগ্র'কে তৈরী করছে। প্রধান পার্থক্য এখানেই যে, সংগীতরূপ ক্যালাইডোস্কোপ একটি স্ফজনশীল মনের প্রত্যক্ষ সৃষ্টি আর আলোক-বিজ্ঞানের ক্যালাইডোস্কোপ, স্নেহকোশলে গঠিত একটি বাস্তবিক খেলনা। অবশ্য যদি আমরা উপর্য উপর গতি ছাড়িয়ে যেতে চাই এবং সত্যিসত্যিই এক শিল্পের উপাদানকে অল্প শিল্পে আরোপ ক'রে রঙকেই হরের স্বর্বাঙ্গ দিতে চাই, তাহলে আমরা "রঙপিয়ানো" অথবা রঙ-অর্গান প্রভৃতি শিল্পের

খেলনার রাজ্যে গিয়ে দাঁড়াব—যদিও ঐ সব বস্তুগুলি এই কথা স্পষ্ট করে প্রমাণ করবে যে উভয়েরই ব্যুৎপত্তি একই ধাতু থেকে।

কোন ভাবালু সংগীত-প্রেমিক যদি মনে করেন যে উল্লিখিত উপমাগুলি সংগীত-শিল্পের পক্ষে অসম্মানজনক তবে আমরা বলব—একমাত্র প্রম্ম এই সেগুলি সঙ্গত কিনা। চর্চা করলে কোন বিষয়কে অসম্মান করা হয় না। গতির যে ধর্ম এবং ক্রমাবধি সংগঠন, ক্যালাইডস্কোপের সঙ্গে উপমা সম্ভব করে তুলেছে তাদের ব’দ আমরা উপেক্ষা করি, স্থাপত্যের মধ্যে, মানবদেহের মধ্যে অথবা প্রাকৃতির দৃশ্যের মধ্যে আমরা স্তম্ভর সংগীতের উপমা পেতে পারি, কারণ এইগুলির সকলেই বৌদ্ধিক স্তর অর্থাৎ আত্মার ক্রিয়া ব্যতিরেকেই রেখা ও রঙের মৌলিক সৌন্দর্যের অধিকারী।

যে কারণে লোকে বিস্তৃত সংগীতের সৌন্দর্য আবিষ্কার করতে পারেনি, তা প্রধানতঃ এই যে, প্রাচীন শিল্পতত্ত্ব ঐচ্ছিয় উপাদানকে হের মনে করেছে এবং শিল্পকে নীতির এবং আবেগের অধীন করেছে; হেগেল-এ এসে শিল্প হয়েছে ‘আই’ডিয়া’-র অধীন। প্রত্যেক শিল্পই ঐচ্ছিয় বিষয় থেকে বাস্তবায়ন করে এবং তারই গাঁতের মধ্যে থেকে কাজ করে। শিল্প আবেগের প্রকাশ—এই মতবাদটি এই ব্যাপারকে উপেক্ষা করে এবং ঘৃণাভরে শ্রবণ ব্যাপারটিকে পাশে সরিয়ে রেখে, সোজা আবেগে গিয়ে উপস্থিত হয়। তাঁরা বলেন, সংগীত আত্মার আহ্বাস এবং শ্রবণেন্দ্রিয় তাঁদের দৃষ্টির অযোগ্য। সত্য বটে, শুধুমাত্র শ্রবণেন্দ্রিয়ের জন্তই, কর্ণগন্ধের বা কর্ণপটের জন্তই বীটোফেন তাঁর সংগীত রচনা করেননি, কিন্তু আমাদের কল্পনার গঠন এমনই যে স্রুতি-সংবেদন দ্বারা (যার সম্পর্কে ‘ইচ্ছিয়’ শব্দটি, “বাইরের বস্তুজগতের অভিমুখী একটি প্রশালী”—এই অর্থ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন অর্থে প্রযুক্ত) তা উদ্দীপিত হয় এবং কল্পনা ধ্বনিময় রূপ ও সাংগীতিক সংগঠন থেকে আনন্দ লাভ করে এবং তাদের ঐচ্ছিয় প্রকৃতি সযত্নে সচেতন থেকেই স্তম্ভরের প্রত্যক্ষ এবং স্বাধীন ধ্যানে মগ্ন হয়। এই স্বরসু এবং স্তম্ভর সৌন্দর্যকে সুনির্দিষ্টভাবে ব্যাখ্যা করা খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। বেহেতু প্রকৃতিতে সংগীতের কোন প্রতিকল্প (প্রোটোটাইপ) নেই এবং সংগীত কোন নির্দিষ্ট ধারণা ব্যক্ত করে না, সেই হেতু এ সযত্নে আমরা নীরস পরিভাষায় অথবা কবি-কল্পনা-বশিষ্ট ভাষায় বলতে বাধ্য। বাস্তবিকই এর রাজ্য “এ অগতের নয়”। সমস্ত অদৃশ্য অদৃশ্য বর্ণনা, প্রকৃতি-নিরূপণ এবং ব্যাখ্যা প্রকৃতি হয় রূপক অথবা মিথ্যা। অভ্যাস শিল্পের ক্ষেত্রে বা এখনও বর্ণনাধর্মী, সংগীতের ক্ষেত্রে তা আগে থেকেই দুর্ভিধর্মী। সংগীত সযত্নে,

সাংগীতিক ধারণা হাড়া আর কিছুই করা চলে না এবং তাকে বুঝতে এবং উপভোগ করতে হবে, তার নিজের রূপেই এবং নিজের জন্তই।

অবশ্য “বিশেষভাবে সাংগীতিক” বলতে শুধু স্রুতিগত সৌন্দর্য বা বিভিন্ন অংশের সামঞ্জস্য বুঝায় না—এ ছুটি উপাদানই আত্মবলিক অর্থাৎ গোণভাবে সংগীতের সঙ্গে যুক্ত; সংগীত—“কানের উদ্ভেজন। শ্রুতির জন্ত ধ্বনিসমাবেশ”—একথা বলা অথবা সংগীতে ভাবনার অভাব থাকে এই কথাকে জোর দিয়ে বলার জন্ত অসুস্থ বাক্যাদির ব্যবহার আমরা আরো কম করতে পারি। সূর-সৌন্দর্যের উপর জোর দিয়ে, আমরা বৌদ্ধিক ব্যাপারটিকে একেবারে বাদ দিচ্ছি। বরং ঐ বিষয়টিকে আমরা অপরিহার্য বলেই মনে করি, কারণ যার মধ্যে বৌদ্ধিক সৌন্দর্য নেই তাকে আমরা কিছুতেই “সুন্দর” আখ্যা দিতাম না। সৌন্দর্যের আসল প্রকৃতিকে তার অঙ্গসংস্থানের উৎস থেকে সন্ধান করতে গিয়ে এই কথাই আমরা বুঝতে চাই যে ধ্বনিগত রূপের সঙ্গে বুদ্ধিগত উপাদানের ঘনিষ্ঠ সংযোগ রয়েছে। সংগীতে ‘রূপ’ কথাটির একটি বিশেষ অর্থ আছে। ধ্বনি যে রূপ সৃষ্টি করে তা শ্রুতগত নয়, শ্রুত একটা স্থানকে ঘিরে রাখা কোন আবরণ বিশেষ নয়, তা শ্রুতশীল প্রত্যক্ষ জীবন্ত শ্রুতির দ্বারা পরিপূর্ণ একটি রূপ। ‘এরাবের্ক’-এর সঙ্গে তুলনার, সংগীত হচ্ছে কোন একটি চিত্র, যে চিত্রের বিষয়বস্তুকে ভাবায় প্রকাশ করা যায় না অথবা বাক্যে চিত্রার কোন শ্রেণীর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। সংগীতেও অর্থ এবং নৈরাসিক পরম্পরা আছে, তবে তা সংগীতগত। এ হচ্ছে সেই ভাষা যা আমরা বলি এবং বুঝি, কিন্তু যার অনুবাদ সম্ভব নয়। এ খুবই তাৎপর্যপূর্ণ ঘটনা যে সাংগীতিক রচনার কথা বলতে গিয়ে, আমরা ‘চিত্রা’ ‘প্রয়োগ’ করে থাকি এবং বাক্যব্যবহারে যেমন, তেমনি এখানেও, সমালোচক সহজেই প্রকৃত চিত্রকে শ্রুতগত শব্দ থেকে পৃথক করে থাকেন। জার্মানরা তাৎপর্যপূর্ণভাবেই ‘সাত্‌স’ (satz) [সেটেন্স—বাক্য] কথাটিকে কোন রচনাংশের নৈরাসিক সমাপ্তি বুঝাতে ব্যবহার করে থাকেন; কারণ, কথিত বা লিখিত বাক্যের ক্ষেত্রে মতোই, এক্ষেত্রেও যখনই তা সমাপ্ত হয় তখনই আমরা তা বুঝতে পারি। যদিও প্রত্যেকেরই নিজ নিজ ভাষা (লজিক) থাকে।

— সংগীতের যে ভাব বা যুক্তি আমাদের মধ্যে সৃষ্টবোধ সৃষ্টি করে, তা প্রকৃতির কয়েকটি মূল নিয়মের উপর নির্ভর করে এবং ঐ মূল নিয়ম মাহুষের দেহ এবং ধ্বনি-জগৎ উভয়কেই নিয়ন্ত্রিত করে। লবোণারি এ হচ্ছে “সূর-অঙ্গগতির”

আদিমতম বিধি, যে বিধি চিত্তের এবং ভাস্কর্যের বক্তব্যের মতো, নিজেরই প্রকাশ প্রদান রূপের মধ্যে, অগ্রগতির বীজ এবং সংগীতের বিভিন্ন অংশের মধ্যে সংযোগ সাধন করে (কারণ জুর্ভাগ্যের বিষয় প্রায় অব্যাখ্যাত)।

সংগীতের সমস্ত উপাদান, রহস্যময় ভাবেই, কয়েকটি স্বাভাবিক গুণে পরস্পর সংযুক্ত এবং যেহেতু হৃদয়, শ্রুতি এবং শ্রুতিসঙ্গতি তাদের অদৃশ্য প্রভাবের অধীন, মনুষ্যসৃষ্ট সংগীত অবশ্যই তাদের সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষা করবে এবং যে শ্রুতি-সমাবেশ তাদের বিরুদ্ধাচারী হবে তা খেলো এবং কুৎসিত হবে। বৈজ্ঞানিক পরীক্ষার দ্বারা নিজের ওজনে প্রমাণ করা না গেলেও, এই সমস্তগুলি প্রত্যেক অভিজ্ঞ কানেই সহজেই উপলব্ধ হয় এবং দেহগত পূর্ণতা এবং যুক্তিযুক্ততাকে অথবা কোন ধ্বনি-গুচ্ছের অসঙ্গততাকে ও স্বাভাবিকতাকে, নির্দিষ্ট ধারণার মানদণ্ড ছাড়াই, মর্ম দিয়েই বুঝতে পারা যায়। প্রকৃতির নিয়মের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং সংগীতের মধ্যে নিহিত এই নেতিবাচক যুক্তিযুক্ততা (rationalness) থেকেই সৌন্দর্যের সর্বাঙ্গিক রূপে অতিবিক্ত হওয়ার সম্ভাবনা উদ্ভূত হচ্ছে।

রচনা-কর্ম হচ্ছে, সেই বস্তু নিয়ে মানসিক ক্রিয়া বা মনোমত রূপ পরিগ্রহ করার পক্ষে উপযুক্ত। স্বজনশীল প্রতিভার কাছে, সংগীতের উপাদান, যেমন প্রচুর তেমনি নমনীয়। অসমান ও অসম্পূর্ণ পাথর নিয়ে কাজ করতে হয় স্থপতিকের, আর সংগীত-রচয়িতাকে হিসাব করতে হয় অতীত ধ্বনির চরম স্রষ্টাফল। ধ্বনি অস্ত্রাস্ত্র শিল্পের উপাদানের চেয়ে আরো বেশী অশ্রুতীয়, আরো বেশী সূক্ষ্ম বলে রচয়িতার মনোগত ধারণার (আইডিয়া) সঙ্গে সে অতি সহজেই নিজেকে খাপ খাইয়ে নেয়। এখন যেহেতু ধ্বনির সঙ্গে ধ্বনির মিলন (যাদের পরস্পরনির্ভরতা থেকে সংগীতে সৌন্দর্যের উৎপত্তি ঘটে) ব্যাপ্তিকভাবে ধ্বনির সঙ্গে ধ্বনি জুড়ে দিয়ে সৃষ্টি করা হয় না, যুক্ত কল্পনার দ্বারা করা হয়, বিশেষ মনের সংস্কার এবং বুদ্ধিশক্তি প্রত্যেকটি সৃষ্টিকে বিশেষ দান করবেই। সংগীত চিন্তাশীল এবং অসুভবশীল মনের রচনা বলেই, তাতে যথেষ্ট পরিমাণে বুদ্ধিসম্পদ এবং কারুণ্য থাকতে পারে। প্রত্যেক সংগীতেই বুদ্ধিমত্তার ছাপ থাকা উচিত, কিন্তু সংগীতকে নিজের অভিজ্ঞতাও প্রমাণ দিতে হবে। সংগীতে বৌদ্ধিক ও আবেগিক উপাদানের স্থান সম্বন্ধে আমাদের যে ধারণা, তা প্রায় অতিজাগতিকতার ধারণার সঙ্গে জাগতিকতার ধারণার সম্পর্ক সম্বন্ধে সাধারণ লোকে যে মত পোষণ করে তারই অস্বল্প। প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য, কোন বাস্তব রূপের আবরণে শিল্পীর কল্পনাকে

ধারণাকে আবৃত করা। সংগীতে এই ধারণা হচ্ছে প্রতিম্বর ধারণা। তাকে প্রথমে ভাবার প্রকাশ ক'রে নিয়ে পরে স্মরণে রূপান্তরিত করা যায় না। সংগীতরচনার মূল প্রেরণা একটি নির্দিষ্ট বিষয় আবিষ্কার করা, স্মরণের সাহায্যে ধরাবাঁধা কোন আবেগকে বর্ণনা করা নয়। যত্ন সেই আদিমতম রহস্যময় শক্তি যার ক্রিয়াবল্বস্ত তিরকালই আমাদের কাছে আবৃতই থেকে যাবে—একটা বিষয় একটা। স্মরণ রচয়িতার মনে প্রতিভাত হয়। এই প্রথম বীজের জন্মটি ব্যাখ্যা করা যায় না, ধরে নিতে হবে এমনটি ঘটে। যখন একবার এই বীজ রচয়িতার মনে অঙ্কুরিত হয়, সঙ্গে সঙ্গে তা বাড়তে থাকে। প্রধান বিষয়টি হয় কেন্দ্র, বাক্যে ঘিরে শাখাগুলি নানানভাবে নিজেকে বিস্তৃত করে, অবশ্য কেন্দ্রের সঙ্গে সর্বদা সর্বদাই এবং নিখুঁতভাবে রক্ষা ক'রে চলে। স্বতন্ত্র এবং সরল একটি বিষয়বস্তুর সৌন্দর্য আমাদের শৈল্পিক অহুত্বের কাছে সেই প্রত্যক্ষতা নিয়েই আবেদন করে যে প্রত্যক্ষতার অন্তর্নিহিত বুদ্ধিবৃত্ততাকে এবং অংশের সঙ্গতির ব্যাখ্যা ছাড়া অল্প কোন বাস্তবিক বিষয়ক আশ্রয় ক'রে ব্যাখ্যা সম্বন্ধে করে না। একটি এরাবেক, একটি শুভ লগবা প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত সৃষ্টি—পাতা বা ফলের মতোই তা শুধু আনন্দের জন্মই আনন্দ দেয়।

নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুসহ স্মরণ সংগীত এবং নির্দিষ্ট বিষয়বিহীন স্মরণ সংগীত—এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্য কল্পনা করার চেয়ে বড় এবং হামেশা-করা ভুল আর কিছুই নেই। এই ভুলের মূল কারণ সংগীতের সৌন্দর্য সন্ধানে অতি সংকীর্ণ ধারণা পোষণ করা। তার ফলে লোকে স্নকোশলে গঠিত রূপ এবং ঐ রূপের মধ্যে সঞ্চারিত আত্মাকে দুটি স্বতন্ত্র এবং অসম্বন্ধ সত্তা ব'লে মনে করে। তদনুসারে সমস্ত রচনাকে শূন্য এবং পূর্ণ “স্ট্রাংশোন বোতল” এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়। অবশ্য সংগীত-স্ট্রাংশোনের বৈশিষ্ট্য হ'ল বোতলের সঙ্গে সঙ্গেই বুদ্ধি পাওয়া।

কোন সাংগীতিক চিন্তা স্মরণ হয়ে ওঠে তার নিজের মধ্যেই এবং নিজের মাধ্যমেই; অল্প কোন কারণে নয়। এবং একইভাবে অল্পটি স্থল হয়ে ওঠে। যত্নের এই শেষ উত্থান বা পতনটি হয়ত খুব চিন্তাকর্ষক হয়েহে, অল্পট মাজ দুটি স্বরের পরিবর্তন করতেই তা অতি সাধারণ হয়ে দাঁড়াল। সংগীতের বিষয়বস্তুকে আমরা বন্দন-“মহৈশ্বর্যময়, লাবণ্যময়, উক, শূন্য, গ্রাম্য” প্রভৃতি নামে অভিহিত করি, তখন আমাদের এই কাজ সম্পূর্ণ সমর্থনীয় বটে, কিন্তু এই শব্দগুলি বিশেষ পরিচ্ছেদের সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যের স্ফোতকমাত্র। কোন বিশেষ বিষয়ের সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য

নির্ধারণ করতে গিয়ে আবেগ বুঝাতে যে সব শব্দ ব্যবহার করা হয়, যেমন, “গর্বিত, বিব্রত, কোমল, ঐকান্তিক” আমরা সেই সব শব্দ ব্যবহার করে থাকি। তেমনি কোনরূপ অজ্ঞান না করেই আমরা ঐগুলিকে অল্প পর্যায়ের বিষয় থেকে নির্বাচন করতে পারি এবং কোন সংগীতকে “মধুর, সতেজ, আচ্ছন্ন, শীতল” আখ্যা দিতে পারি। সংগীতের প্রকৃতি বুঝাতে আবেগকে অজ্ঞাত সাধুশ্রোতাক বিষয়ের মতো নিছক একটি বিষয় হিসাবেই গণ্য করলে হবে। যে-সব বিশেষণের আমরা উল্লেখ করেছি, তাদের সেই পর্বতই আমরা ব্যবহার করতে পারি যে পর্বত আমরা তাদের আলাংকারিক প্রয়োগ সম্বন্ধে সচেতন। এমনও হতে পারে যে তাদের এড়ানো অসম্ভব। কিন্তু তা সত্ত্বেও কখনই আমরা একথা বলব না যে—“এই গানটি ‘গর্ব’কে প্রকাশ করছে”।

কোন বিষয়বস্তুর সুরগত নির্দিষ্টতাকে বিশেষভাবে বিচার করতে গিয়ে আমরা অবশ্য মূল হেতুর অনির্বচনীয়তা স্বীকার করতে বাধ্য হই, যদিও এমন অনেক অব্যবহিত কারণ থাকে, যার সঙ্গে রচনাগত বৌদ্ধিক উপাদান নিষ্ঠভাবে সম্বন্ধ থাকে। প্রত্যেকটি গীতোপকরণের (যেমন, বরাস্তর, ধনিবৈশিষ্ট্য, কর্ড, ছন্দ প্রভৃতি) স্ব স্ব বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং স্বতন্ত্র জিয়ারীতি আছে। সুরকারের মন রহস্যময় বটে, কিন্তু ঐ মনের সৃষ্টি আমাদের বুদ্ধির আওতার মধ্যে।

যে বিষয়কে সাধারণ কর্ডের সঙ্গে সঙ্গত করা হয়েছে তাকে বট বরের কর্ডের সঙ্গে সঙ্গত করতে গেলে ভিন্ন সুরে বাজবে। সাত বরের অন্তরে এগিরে চলা সুর যে কল সৃষ্টি করে, ছয় বরের অন্তরে এগিরে চলা সুর তার চেয়ে ভিন্ন কল সৃষ্টি করে। ছন্দ, ধনি-পরিমাণ অথবা ধনি-প্রকৃতি—প্রত্যেকেই বিষয়ের বিশেষ প্রকৃতিকে সম্পূর্ণ পরিবর্তিত করে দেয়। শেষ পর্বত প্রত্যেকটি গীতোপকরণ বিশেষ বিশেষ পরিচ্ছিন্ন বিশেষ বিশেষ বৈশিষ্ট্য দান করে এবং বিশেষ বিশেষ ভাবে শ্রোতাদের মুগ্ধ করে। হেলেন্ডি-র সংগীতে কি আছে যার জন্ত তা উত্তম মনে হয়, ওবের-এর সংগীত মন্থন মনে হয়, বেণ্ডেলশোন বা স্পোহর্ন-কে তুমিই সঙ্গে সঙ্গে বুঝতে পারা যার এর সব কিছুর হেতু বিগত সুরের মধ্যে পাওয়া যেতে পারে। তার জন্ত রহস্যময় আবেগ-উপাদানের শরণাগত হওয়ার কোন প্রয়োজন নেই।

অল্পপক্ষে ঐ কর্ডের যার যার রপন এবং বেণ্ডেলশোন-এর সংকীর্ণ কাষাটোনের বিষয়, স্পোহর্ন-এর ক্রোমোটিক ও এম্‌হার্মোনিক সংগীত ও ওবের-এর স্থল বি-পার্বিক

হয় প্রকৃতি কেন অনিবার্যভাবে এই সুনির্দিষ্ট প্রতীতি সৃষ্টি করে, অথ প্রতীতি জাগার না, এই রহস্য মনস্তত্ত্ব বা শারীরবৃত্ত কেউই ভেদ করতে পারে না।

অবশ্য যদি আমরা প্রত্যেক কারণটি তলিয়ে দেখতে বাই যে কোন শিল্পে এইটিই শেষ পর্যন্ত আমাদের বড় বিচার্য—আমরা দেখতে পাব যে কোন বিষয়ের স্পন্দন-স্রষ্টিকারী প্রভাবের কারণ সুরকারের ঐকান্তিক চুঃখ নয়, সুরের ঐকান্তিক ব্যবস্থান, সুরকারের হৃদস্পন্দন নয়—চাকের বাত, তার আত্মার ব্যাকুলতা নয়, অপ্রকৃতি ক্রোমোটিক; তবে এই দৃষ্টিকে যে যুক্ত করছে, তাকে আমরা নিশ্চয়ই উপেক্ষা করব না, বরং অবিলম্বেই তাকে আমরা বিশ্লেষণ করব। তা করার আগে আমরা নিশ্চয়ই এ কথা মনে রাখব যে কোন বিষয়ের ফলশ্রুতি সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক পরীক্ষণা শুধু সেই সব সাংগীতিক উপাদান নিয়েই সম্ভব যাদের স্বারী এবং বাস্তব অভিজ্ঞ রয়েছে; সুরকারের সম্ভাব্য মানসিক অবস্থা নিয়ে তা সম্ভব নয়। সুরকারের মানসিক অবস্থা থেকে সরাসরি সংগীতের প্রতিক্রিয়াতে সিদ্ধান্ত কোন কোন ক্ষেত্রে সম্ভব হতেও পারে, কিন্তু ঐ বুদ্ধি-বিজ্ঞানের সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অংশ মধ্যম বা অসংযোজক শব্দ—অর্থাৎ সংগীত নিজেই, তাকে উপেক্ষা করা হবে।

প্রত্যেক দক্ষ সুরকারেরই—বোধ হয় শিক্ষাভ্যাসের চেয়ে সহজ প্রতিভার কারণেই—প্রত্যেকটি সাংগীতিক উপাদানের প্রকৃতির প্রয়োগজাত জ্ঞান থাকে কিন্তু বিভিন্ন সাংগীতিক আবেদনের এবং প্রতীতির হেতু নির্দেশ করার ক্ষমতা—সবচেয়ে জটিল সংযোগ থেকে কঠিন সংলক্ষ্যক্রম পর্যন্ত—সব বৈশিষ্ট্যেরই ঔপন্যাসিক জ্ঞান থাকার দরকার। কোন সুরের সুনির্দিষ্ট প্রতিক্রিয়া বা ফলকে “অনির্বচনীয় রহস্যময় প্রাণলিকা” মনে করার কারণ নেই, তাকে শুধু “অসুভব”ই করা যায় বা তা শুধু অসম্ভব হতে পারে। তা সাংগীতিক উপাদানগুলির বিশেষ রীতিতে সংযুক্ত হওয়ার অনিবার্য ফল। হুব বা দীর্ঘ ছন্দ, ডায়টনিক বা ক্রোমোটিক অগ্রগমন—প্রত্যেকেরই, নিজ নিজ আকৃতি এবং ক্রিয়াকল আছে। এই কারণে গানে অনেক চ্যুত সঙ্গম আছে, অথবা অনেক সুরকল্পন আছে এই কথা শোনার পরে গান না শুনে বুদ্ধিমান শ্রাবক পানের প্রকৃতি সম্বন্ধে যে স্পষ্ট ধারণা করতে পারবেন, প্রোতা গান শোনার সময় কত কি আবেগসংকটের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়েছেন তার কাব্যিক বর্ণনা শুধু তার চেয়ে কম ধারণাই করতে পারবেন।

প্রত্যেকটি গীত-উপাদানের প্রকৃতি নির্ধারণ করা, নির্দিষ্ট ক্রিয়াকলনের সঙ্গে সঙ্গতিবদ্ধ নয় সঙ্গতিহীন কারণের সঙ্গে তার সংযোগ এবং শেষ পর্যন্ত এই সব বিশেষ

বিশেষ উপলক্ষকে আরো সাধারণ হ্রস্ব দ্বিধে ব্যাখ্যা করা—এই হচ্ছে “সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি” রচনা করা। এই দার্শনিক ভিত্তি রচনা করতে বাগনা অনেকাই করেছেন যদিও কেউই এ পর্যন্ত আমাদের বলতে পারেননি সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি বলতে তিনি কি বোঝেন। একটি কর্ডের একটি হৃদয়ের অথবা স্বরাস্তরের মানসিক বা শারীরিক ক্রিয়াকসকে এ ব’লে ব্যাখ্যা করা যায় না যে, এ আশার অভিব্যক্তি, হতাশার অভিব্যক্তি, যেমনটি আমরা বলি—এটা লাল, এটা সবুজ; ব্যাখ্যা করা বাবে সাধারণ শিল্পতত্ত্বের পরিভাষায়, বিশেষভাবে সাংগীতিক ধর্ম স্থাপন ক’রেই ঐগুলিকে একটি মূল স্রব্দের অধীনে আবদ্ধ ক’রে। প্রত্যেকটি স্বতন্ত্র উপাদানের পৃথক পৃথক ক্রিয়া ব্যাখ্যা করার পরে ক্রিভাবে তারা বিভিন্ন সংযোগে একে অত্রকে নিরন্তরিত করে, পরিবর্তিত করে তা দেখানোর দারিত্ব আমাদের উপর বর্তাবে। অধিকাংশ সংগীতসমালোচক মনে করেন রচনার বৌদ্ধিক উৎকর্ষের হেতু বিশেষভাবে হারমোনি এবং কাউন্টারপয়েন্ট-এর মধ্যে নিহিত সূক্তিগুলি অবশ্য ভাষাভাষা এবং এলোমেলো। যে মেলডিকে বলা হয়েছে প্রতীতির এবং আবেগের বাহন, তার স্রষ্টির মূলে রয়েছে প্রতিভার প্রেরণা; স্রষ্টার ইতালীয় সম্প্রদায় প্রশংসাবাক্য পাচ্ছেন, অগ্রপক্ষে হারমোনিকে বাক্য স্রবের বিপরীত ভাবনার বাহন ব’লে মনে করা হয়, অস্থূলন এবং ভাবনার কল ব’লে বিবেচনা করা হয়। এই ধরনের একটি অবৈজ্ঞানিক ধারণা নিয়ে মানুষ এতকাল লুপ্ত হয়ে আছে, তাবলে বিম্বিত হতে হয়। দুটি সিদ্ধান্তের মধ্যে সত্যের কণারাজ আছে, কিন্তু তারা সর্বক্ষেত্রে প্রযোজ্য নয় এবং ঐ দুটি উপাদান বস্তুতঃ সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্নও নয়।

সাংগীতিক রচনার আত্মা ও বুদ্ধি এক অবিচ্ছেদ্য সমগ্রের মধ্যে ওতপ্রোতভাবে আবদ্ধ। মেলডি এবং হারমোনি রচয়িতার মন থেকে একই পরিচ্ছন্ন নিয়ে সুগপং উদ্ভূত হয়। হারমোনির সঙ্গে মেলডির সম্পর্ক অধীনতার বা বৈপরীত্যের সম্পর্ক নয়। উভয়েই কখনো স্বতন্ত্র বুদ্ধির সমান শক্তি এবং কখনো স্বেচ্ছাপ্রণোদিত অধীনতার সমান প্রবল প্রবণতা দেখাতে পারে, কিন্তু দুই ক্ষেত্রেই পরস্পর বৌদ্ধিক সৌন্দর্য লাভ করা যেতে পারে। বীটোফেন-এর ওভারচার ‘কোরিয়োলানস্’ অথবা বেগেলশোন-এর ‘হেব্রাইডিস্’-এর মূখ্য বিষয়বস্তুতে যে ‘হারমোনি’ (সম্পূর্ণ অবিভ্রমণ) রয়েছে তাতেই কি তাদের মধ্যে গভীর চিন্তার চরিত্র স্রষ্টি করেছে? বোসিনি-র বিষয়বস্তু “ওগো মার্টিনজা”-র অথবা কয়েকটি নির্যাপোশিটান গানের ভাবগত উৎকর্ষ, মূলের স্বল্প হারমোনির বদলে

‘এ ব্যাসো কটিনিয়ো’ অথবা কতকগুলি জটিল স্বর-পারস্পর্য আয়দানী করলে, বাড়বে কি? যে বিষয়টি মনে তৈরি হয়েছে, তা ঐ বিশেষ হারমোনি, বিশেষ হন্দ এবং বিশেষ বাতব্যস্তের সহযোগেই তৈরি হয়েছে। এই সব উপাদানের সংযোগেই ভাবগত উৎকর্ষ নিহিত থাকে, সুতরাং একের হানিতে অন্যের হানি ঘটে। মেলডি-র প্রাধান্য, হন্দোলনের প্রাধান্য অথবা হারমোনির প্রাধান্য যে প্রাধান্যই ঘটুক, তাতে সুরের কল উন্নত হয়। উৎকর্ষ বা লম্বুত্বের কোথাও করেকটি কর্ড থাকার জন্ত, কোথাও ঐ সব কর্ড না থাকার জন্ত হয়েছে একথা বলা নিছক পাণ্ডিত্য দেখানো ছাড়া আর কিছুই না। ক্যামেলিয়ার গন্ধ নেই, লিলির বর্ণ নেই, গোলাপের গন্ধ ও বর্ণ দুই-ই আছে; কিন্তু প্রত্যেকেই সুন্দর—তবু তাদের স্ব স্ব গুণের পারস্পরিক বিনিময় সম্ভব নয়।

‘সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি’ গঠন করতে, প্রথমেই আমাদের সংগীতের প্রত্যেকটি উপাদানের সঙ্গে অব্যক্তিচারিতাবে যুক্ত নির্দিষ্ট অর্থগুলি এবং এই সংযোগের প্রকৃতিটি নির্ধারণ করতে হবে। বিগ্ধ বৈজ্ঞানিক কাঠামোর এবং অতিশয় ব্যাপক কুটতর্কের বৈষম্য প্রয়োজন—অসম্ভব না হলেও একটি হুঁসাধ্য ব্যাপার ক’রে তুলেছে—অবশ্য যদি না আমাদের আদর্শ হয়, রসায়নশাস্ত্র এবং শারীরবৃত্ত যে অর্থে বিজ্ঞান, সেই অর্থেই সংগীত-বিজ্ঞান তৈরি করা।

স্বরসংগীতকারের মনে যে ভাবে সৃষ্টিক্রিয়া ঘটে, সেই ভাবটি অতি স্পষ্ট ক’রেই সংগীত-সৌন্দর্যের বিশিষ্ট প্রকৃতিটিকে দেখিয়ে দেয়। সুরকারের কল্পনায় একটি সুরের ধারণা অন্যগ্রহণ করে। তিনি তাকে বড়ো করতে থাকেন, একের পর এক সুরের দানা তার সঙ্গে যুক্ত হয় এবং এই প্রক্রিয়া ততক্ষণই চলতে থাকে যতক্ষণ না ভিলে ভিলে জড়ো হয়ে সুরের রূপটি তার প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলি নিয়ে তাঁর সামনে উপস্থিত হয়। তখন রচনাটিকে পরীক্ষা করা ছাড়া, হন্দোলন ঠিক করা ছাড়া এবং শিল্পব্রত্মাসারে একটু অদলবদল করা ছাড়া আর কিছুই করার থাকে না। স্বর-সংগীতের রচয়িতা কখনও কোন নির্দিষ্ট বিষয় উপস্থাপিত করার কথা চিন্তা করেন না; কারণ তাহলে মুসকিলে পড়ে যাবেন—সংগীতের এলাকার বাইরে চলে যাবেন। সে ক্ষেত্রে তার রচনা হবে—“প্রোগ্রাম মিউজিক”—প্রোগ্রাম বাদ দিলে স্বা অবাধ্য। একথা বলার বহিঃকারো বেরলিবোজ-এর নাম মনে আসে, আমাদের কথা এই যে আমরা তাঁর শক্তিরান প্রতিভাকে হেয় প্রতিপন্ন করছিলাম। তাঁরই পন্থাক অহসরণ করেছিলেন—লিসৎস্ট (List) তাঁর দ্ব্যবসায় “সিম্ফোনিক

পোয়েমস্" নিয়ে। একই মার্বেল পাথর দিয়ে যেমন কোন ভাস্কর অতি সুন্দর মূর্তি আবার কোন ভাস্কর কদৰ্শ মূর্তি নির্মাণ করতে পারেন, তেমনি সংগীতের স্বরপ্রায়কে বিভিন্ন বিভাগের দ্বারা, কখনও বীটোফেন-এর সংগীতে কখনও বা ভের্দি-র সংগীতে পরিণত করা যায়। তাদের পার্থক্য কোথায়? পার্থক্য কি এই যে তাদের একটি উচ্চতাবের আবেগকে প্রকাশ করে অথবা একই আবেগকে আরো নিখুঁতভাবে প্রকাশ করে? না, পার্থক্য এখানেই যে এক সাংগীতিক সংগঠন অধিকতর সুন্দর। কোন একটি সুর ভালো, কোন একটি সুর মন্দ তার কারণ এই যে, একজন সুরকার প্রাণবন্ত বিষয় উদ্ভাবন করেন, অল্পজন করেন অতি মামুলি কিছু। একজন উদ্ভাবনক্ষম মৌলিকতার সঙ্গে সংগীতকে বিস্তার করেন, অল্পজন বদ্বিও বা বিস্তার করতে বান, করতে গিয়ে সব নষ্ট করেন; কারণ একক্ষেত্রে সুরসঙ্গতি বৈচিত্র্যময় এবং নতুন, অল্পক্ষেত্রে তা খুবই দীনদরিদ্র, একক্ষেত্রে হৃদয়লব্ধ প্রাণপূর্ণ শক্তিময় নাতীর স্পন্দনের মতো, অল্পক্ষেত্রে তা সংকেতপূচক ভেরীর শব্দেরই মতো।

এমন কোন শিল্প নেই যা সংগীতের মতো এত ক্ষুদ্রভাবে এত বিচিত্ররূপ ব্যবহার করতে পারে। সুরপরিবর্তন, উত্থান-পতন, স্বরাস্তর, সুরসঙ্গতিময় অগ্রগতি, পঙ্কাশ বহুরের, পঙ্কাশ কেন তিরিশ বহুরের মধ্যেই এত খেলো হয়ে ওঠে যে প্রকৃত মৌলিক কোন সুরকার তাদের আর ব্যবহার করতে চান না এবং নতুন সংগীত-পরিভাষার কথা চিন্তা করতে বাধ্য হন। যে সমস্ত সংগীত সমসাময়িক লক্ষ্য গীতের সুর অতিক্রম ক'রে মাথা উঁচু ক'রে দাঁড়িয়েছিল তাদের মধ্যে অনেকগুলিই যে এক সময়ে সুন্দর ছিল একথা বলতেই হবে। সংগীতের উপাদানগুলির নিগূঢ় এবং আদিশ মিলের এবং সম্ভাব্য সংযোগের বৈচিত্র্যের ভিতর থেকে বড় সুরকার অতি সুন্দর এবং আপাতঅদৃশ্য সুর আবিষ্কার করবেন। তিনি এমন সব রূপ সৃষ্টি করবেন যাদের আপাতদৃষ্টিতে সুরকারের নিছক খেরাল ব'লে মনে হবে বটে, কিন্তু কোন রহস্যময় এবং অনির্দেশ্য কারণে আসলে তারা পরস্পরে কার্যকারণযোগে যুক্ত। এইরূপ রচনা সমগ্রতঃ বা অংশতঃ 'প্রতিভার স্মৃতি' ধারণ ক'রে আছে একথা বিনা বিধায় বলা যায়। এতেই প্রমাণিত হচ্ছে ওলিবিছেফের (Oulibicheff) ভুল কোথায়, যখন তিনি বলেন বহুসংগীত সম্ভবতঃ প্রাণবন্ত (spiritual) হতে পারে না, কারণ সুরকারের প্রতিভা নিহিত থাকে শুধুমাত্র বিশেষ রীতিতে প্রত্যেক বা পরোক্ষ পরিকল্পনার (প্রোগ্রাম) সঙ্গে সুরকে বাধিয়ে চালানোর মধ্যে। আমাদের মতে এ কথা আরও অবশ্যই বলতে পারি যে ক্ষুদ্র ভালো বিখ্যাত "তি"

শার্পের ব্যবহার অথবা ডন জিয়োভান্নি-র ওভারচারে অবরোহীল “ইউনিসোনো” পরিচ্ছেদের ব্যবহার প্রতিভার প্রাণের স্পর্শে উজ্জীবিত। কিন্তু পরেরটিতে যেমন, জিয়োভান্নি যে নারীকে হরণ করেছে তার “পিতামাতার, স্বামীর, ভ্রাতাদের এবং অস্ত্র প্রেরিকদের” প্রতি বিরুদ্ধ মনোভাব ফুটে উঠেনি, তেমনি আগেরটিতেও (ওলিবিছেফ মনে করেন) ডন জিয়োভান্নি-র সমগ্র মানবজাতির প্রতি বিরাগ বা আক্রোশ ফুটে ওঠেনি। এই ব্যাখ্যাগুলি শুধু যে নিজেদের মনেই প্রস্রাধীন নয়, মোৎসার্ট-এর (Mozart) ক্ষেত্রে—যে মোৎসার্ট বিশ্বের সর্বশ্রেষ্ঠ সংগীত-প্রতিভা এবং বাকেই স্পর্শ করেছেন তাকেই সংগীতে রূপান্তরিত করেছেন, তাঁর ক্ষেত্রে তা’ বিশেষভাবেই প্রস্রাধীন। ওলিবিছেফ মনে করেন মোৎসার্ট-এর জি হাইনর সিমফোনি নিখুঁতভাবে প্রেমাবেগের ইতিহাসের চারটি পর্যায়কে বর্ণনা করেছে। কিন্তু জি হাইনর সিমফোনি একটি সুর ছাড়া আর কিছুই নয় এবং তাতেই সে সম্পূর্ণ। সংগীতে মনের বিভিন্ন অবস্থার অথবা বিশেষ বিশেষ ঘটনার প্রকাশ দেখার পরিবর্তে আমরা যদি শুধু সংগীতকেই সন্ধান করি তাহলে আমরা বেত্তাদের স্পর্শশূন্য মনে, সংগীতের পরিপূর্ণ রূপটিকেই উপভোগ করতে পারি। যেখানে সুরসৌন্দর্য থাকবে না, সেখানে বত গভীর অর্থই নৈসর্গিক স্মৃতি দিয়ে আরোপ করা হ’ক না কেন সেই অর্থ সুরসৌন্দর্যের অভাবের ক্ষতিপূরণ করতে পারে না এবং যেখানে সুরসৌন্দর্য থাকে সেখানে অর্থের কথা কেউই চিন্তা করে না। অর্থচিন্তা সংগীতবিচারকে শেষ পর্যন্ত ভুল পথে নিয়ে যায়। যারা সংগীতকে মানবিক বুদ্ধির অভিব্যক্তির অন্ততম রীতি ব’লে মনে করেন, কোন রকম ধারণা জন্মানোর ক্ষমতা না থাকার দরুন সংগীত কখনও বুদ্ধির অভিব্যক্তি নয় এবং কোনকালে হবেও না—তাঁরাই আবার ‘অভিপ্রায়’ (ইনটেনশান) কথাটি প্রচলিত করেছেন কিন্তু সংগীতে এমন কোন ‘অভিপ্রায়’ নেই বা উদ্ভাবনের স্থান দখল করতে পারে। সংগীতের মধ্যে বা স্পষ্টভাবে বিস্তৃত নেই তা আসলে ‘অসং’ এবং বা থাকে তা অভিপ্রায়ের স্তর অতিক্রম ক’রেই থাকে। “তাঁর কিছু অভিপ্রায় আছে”—এই যে কথাটি বলা হয়, তা সাধারণতঃ বলা হয় প্রশংসাজ্ঞানে; আমাদের মনে হয় যে এটার মধ্যে প্রতিকূল সমালোচনাই ব্যক্ত হয় এবং সাদা কথায় তার অর্থ এই পাড়াবে—সুরকারের কিছু সৃষ্টি করার ইচ্ছা আছে কিন্তু তিনি পারেন না। শিল্পের কাজ কিছু করা (to do); যিনি কিছু করতে পারেন না তিনি “উদ্বেগে”র মধ্যে আশ্রয় নিতে চেষ্টা করেন।

যেমন রচনার সাংগীতিক উপাদানগুলিই রচনা-সৌন্দর্যের উৎস, তেমনি তারাই তার 'গঠন-নীতিরও উৎস'। এ বিষয়ে অনেক ভুল এবং অস্পষ্ট ধারণা আছে, কিন্তু আমরা একটিকেই বেছে নিচ্ছি। সেটি হ'ল সোনাটা এবং সিয়কোনিজ প্রচলিত মতবাদ—যে মতবাদের ভিত্তি হ'ল এই ধারণাটি যে হৃদের সাহায্যে আবেগকে প্রকাশ করা চলে। এই মতবাদ অহুসারে হৃদকারের কাজ হ'ল সোনাটার বিভিন্ন অংশে মনের চারিটি অবস্থা বা ভাব ব্যক্ত করা, ঐ ভাবগুলি পরস্পর পৃথক হয়েও একের সঙ্গে অল্প সঘন। (কি করে ?) বিভিন্ন অংশের মধ্যে যে সঘন নিশ্চয়ই বর্তমান তার কারণ নির্দেশ করতে এবং তাদের ক্রিয়াকারিত্বের পার্থক্য ব্যাখ্যা করতে, স্বতঃসিদ্ধের মতো এই কথা ব'লে নেওয়া হয়েচে যে, প্রত্যেকেরই মধ্যে নির্দিষ্ট অহুত্ব নিহিত আছে। তাদের যেভাবে বিভাগ করা হয় তা কখনও খেটে যায় কিন্তু প্রায়ই খাটে না এবং অনিবার্য পরিণাম হিসাবে দেখা দেয় না। তবে এটা সর্বদাই ঘটবে, যে চারটি বিভিন্ন অংশ একটি সমন্বিত সমগ্রের মধ্যে বাঁধা পড়বে এবং প্রত্যেকেই সংগীতশিল্পের নিয়ম অহুসারে নিজ নিজ ক্রিয়াক্রান্তি দ্বারা অপরের ক্রিয়াকারিত্ব বাড়িয়ে দেবে। বীটোফেন-এর "ক্যান্টাশিয়া কর দি পিরানোকোর্টে"-র চমৎকার চিত্রময় বর্ণনার জন্য আমরা একু ভি, শুইন্ড্ট-এর (Schwindt) উদ্ভাবনী প্রতিভার কাছে ঋণী। ঐ 'ক্যান্টাশিয়া কর দি পিরানোকোর্টে'-র বিভিন্ন অংশকে শিল্পী প্রধান প্রধান অভিনেতাদের জীবনের সংশ্লিষ্ট ঘটনা ব'লে ব্যাখ্যা করেছেন তাদের এক চিত্রময় বর্ণনা দিয়েছেন ও এখন চিত্রকর যেমন ধ্বনিসুলিকে দৃশ্যে রূপান্তরিত করেছেন তেমনি প্রোভারট ধ্বনিসুলিকে অহুত্বভিত্তিতে এবং ঘটনার রূপান্তরিত করেন। এই উভয়েরই সংগীতে সঙ্গীত বিশেষ সঘন আছে কিন্তু হৃদের কোনটিই সংগীতের জন্য অপরিহার্য নয় ও বলা বাহুল্য আবাসিক বা অপরিহার্য সঘন নিয়েই বিজ্ঞানের কাজকারবার।

অনেক সময় বলা হয়, বীটোফেন রচনার ধসড়া করার সময়ে কোন ঘটনাকে বা মানসিক অবস্থাকে সামনে রাখতেন। যখনই বীটোফেন (অথবা অন্য কোন্ রচয়িতা) এই নীতি অবলম্বন করেছেন, তখন কাজের সুবিধার জন্যই করেছেন—কোন বস্তুসমূহ সংযোগটি চোখের সামনে রেখে সহজে সাংগীতিক ঐক্য ঘটানোর উদ্দেশ্যেই করেছেন। যদি বেরলিয়োন, লিসৎস্ট এবং অন্যান্য একথা ভেবে থাকেন যে একটি কবিতা, একটি শিরোনাম, অথবা একটি ঘটনা, তথ্যভিত্তিক কিছু তাদের দিয়ে থাকে, তবে তাঁরা ভ্রান্তিক বোরে আজ্ঞার হয়ে আছেন। সাংগীতিক-

ঐক্যপ্রবণ মানসিক কাঠামোই সোনাটার চারিটি অংশকে জৈবিক অধরের সমগ্রতার প্রকৃতি দান করে, রচয়িতার চোখের সামনে যে বস্তু থাকে সেই বস্তুর সঙ্গে ঐ সব অংশের সম্পর্ক ঐ সমগ্রতার প্রকৃতি দান করে না। যেখানে রচয়িতার সামনে ঐ ধরণের কোন নিয়ামক বস্তুত্ব থাকে না, রচয়িতা বিত্তম সাংগীতিক প্রেরণার অহুসরণ করেন সেখানে আমরা অংশের সাংগীতিক ঐক্য ছাড়া আর কিছুই দেখতে পাইনে। শিল্পতত্ত্বের দিক থেকে বলতে গেলে বীটোফেন কোন কোন ভাবের অহুসারে সংগীত রচনা করেছিলেন কি না এ সম্পূর্ণই অবাস্তর প্রশ্ন। আমরা তাদের জানিনে এবং রচনার দিক থেকে বলা যায় তাদের কোন অস্তিত্বই নেই। সমস্ত মন্তব্যাদি বাদ দিবে একমাত্র রচনাটিকেই বিচার করতে হবে। উকিলের নথিতে বা নেই, তাকে যেমন উকিল উপেক্ষা করেন, তেমন শিল্প-সমালোচনাও শিল্পকর্মবহির্ভূত সব কিছুকে পরিহার করবে। যদি কোন রচনার বিভিন্ন অংশ ঐক্যের ছাপ বহন করে, তাদের সমন্বয়ের মূল থাকবে নিশ্চয়ই সাংগীতিক নিয়মের মধ্যে।

ভুল বোঝাবুঝির সম্ভাবনা এড়ানোর জন্য তখন আমরা তিনদিক থেকে “সংগীতে স্মরণ”-এর ধারণাকে নিরূপণ করতে চেষ্টা করব। বিশেষ অর্থে, আমরা “সংগীতে স্মরণ”কে বুঝি এবং সেই অর্থে “সংগীতে স্মরণ” যেমন শুধু ‘ক্লাসিক্যাল রীতি’র মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়, তেমন তাতে ‘রোমান্টিক রীতি’ অপেক্ষা ‘ক্লাসিক্যাল রীতি’-র উপর অধিকতর পক্ষপাতিত্ব বুঝায় না। স্মরণ এক রীতিতে যেমন থাকতে পারে তেমন ভিন্ন রীতিতেও থাকতে পারে। যেমন ব্যাকে তেমন বীটোফেন-এ, যেমন মোৎসার্ট-এ তেমন গুয়ান-এও থাকতে পারে। আমাদের সিদ্ধান্ত সমস্ত পক্ষপাতের উল্লেখ। আমাদের বর্তমান অহুসরণের গতি ‘কি হওয়া উচিত’ এই প্রশ্নের দিকে নয়, ‘কি আছে’ সেই প্রশ্নের দিকে। এ থেকে আমরা বার্থ স্মরণ-সৌন্দর্যের কোন নির্দিষ্ট আদর্শ পাইনে বটে, কিন্তু এমন কি, অতিবিশিষ্ট রীতির মধ্যেও সমভাবে বা স্মরণ তা প্রমাণ করতে এ আমাদের সমর্থ করে।

পূর্ব বেশী দিনের কথা নয়, শিল্পকর্মকে তার জন্মকালের ঘটনার এবং ভাবাদর্শের সঙ্গে যুক্ত করে দেখার রীতি দেখা দিয়েছে। এই সম্পর্ক অনবীকার্য এবং পূর্ব সম্ভবতঃ সংগীতের ক্ষেত্রেও বর্তমান। বেহেতু সংগীত মানুষের মনের সৃষ্টি, সেই হেতু স্বাভাবিক ভাবেই মনের অভ্যন্তর সৃষ্টির সঙ্গে তার সম্পর্ক থাকবেই। সম্পর্ক থাকবে সমসাময়িক কাব্যকৃতির এবং চারুকর্মের সঙ্গে, সমাজের অবস্থার সঙ্গে, সাহিত্যের,

বিজ্ঞানের সঙ্গে এবং শেষ পর্যন্ত রচয়িতার ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও বিশ্বাসের সঙ্গে। রচয়িতা এবং রচনাকর্মের মধ্যে এই সম্পর্কের অতিশয় পর্যবেক্ষণ এবং প্রমাণ করা, শুধু সমুচিত কাজই নয়, জ্ঞানের পক্ষে প্রকৃত লাভও বটে। কিন্তু এ-কথা আমাদের সর্বদাই মনে রাখতে হবে যে বিশেষ যুগের ঘটনার সঙ্গে সঙ্গে বিশেষ বিশেষ শিল্প-কর্মের সংযোগ নির্ধারণ করার ব্যাপার শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসের অন্তর্গত, শিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের অন্তর্গত নয়। যদিও ক্রিয়াবিধির দিক থেকে দেখলে শিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের সঙ্গে শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসকে সংযুক্ত করাই বিধেয়, তবু এই দুই বিজ্ঞানের নিজ নিজ এলাকার অপরে অহুপ্রবেশ করতে না পারে সেদিকে কড়া দৃষ্টি রাখা খুবই প্রয়োজনীয়। ঐতিহাসিক শিল্পকর্মকে সর্বতোভাবে পর্যালোচনা ক'রে স্প্যানটিমি-র মধ্যে 'করাসী সাম্রাজ্যবাদের প্রকাশ' বোলিনি-র মধ্যে 'রাজনৈতিক পুনরুত্থানের' আবিষ্কার করতে পারেন কিন্তু যিনি শিল্পতত্ত্বের ছাড়া তিনি অবশ্যই শুধু শিল্পকর্মটি বিচার করার মধ্যেই নিজেকে সীমাবদ্ধ রাখবেন, শিল্পকর্মটির মধ্যে সৌন্দর্য কোথায় এবং কেন তা সুন্দর, এইটুকুই নিরূপণ করিবেন। শিল্পজিজ্ঞাসু প্রচার ব্যক্তিগত অবস্থা বা রাজনৈতিক পরিবেশ সত্ত্বে কোন কিছুই জানবেন না (তার কাছে কেউ জ্ঞানার প্রত্যাশাও করবেন না), সংগীতের মধ্যে যেটুকু আছে তা ছাড়া আর কিছুই তিনি ভুলবেন না এবং বিশ্বাস করবেন না। অতএব, রচয়িতার নাম বা জীবনী না জেনেও তিনি বীটোফেন-এর একতান সংগীতে সবল আবেগ এবং হৃদয়, অতৃপ্ত কামনা এবং বিদ্রোহ আবিষ্কার করতে পারবেন, কিন্তু কখনই তার শিল্পকর্ম থেকে এ-কথা সংগ্রহ করতে পারবেন না যে রচয়িতা 'রিপাবলিকানিজম' সমর্থন করতেন, তিনি অকৃতদার এবং বধির ছিলেন; অথবা সেই সমস্ত অবস্থার কথা ভুলবেন না বা শিল্প-ঐতিহাসিক আলোচনা করতে তার প্রবণতা আসবে। আর তা করলেও সংগীতের উৎকর্ষ তাতে বৃদ্ধি পাবে না।

ব্যাক, বোগার্ট এবং হেইড্‌ন্‌ যে সমস্ত দর্শন মানতেন তাদের ভুলনাশূলক আলোচনা করা খুব প্রশংসনীয় চিন্তাকর্ষক ব্যাপার হতে পারে। অবশ্যই এটা একটা দুঃসাহ্য কাজ এবং এমন কাজ যা যে অহুপাতে কার্যকারণ সম্পর্ক উদ্ঘাটন করে সেই অহুপাতেই মিথ্যায়ুক্তির দ্বার উন্মুক্ত ক'রে দেয়—এই মূলনীতি একবার স্বীকার করলে আতিশয্যের বিপদ খুবই বেশী। সমসাময়িকতার সামান্য প্রভাবকেই ঐকান্তিক দ্বন্দ্বের বলে সহজে ব্যাখ্যা করা যেতে পারে এবং সংগীতের যে ভাবাকে কোনকালেই অহুবাদ করা সম্ভব নয়, সেই ভাবাকে বিশেষ মতবাহনসহ

রীতিতে ব্যাখ্যা করা যেতে পারে। যুক্তিপ্রয়োগক্ষমতার উপরেই সব নির্ভর করবে। যে বিরোধাভাস দক্ষ বাকপটুর মুখে সত্য ব'লে মনে হয়, আনাড়ি বক্তার মধ্যে তাই সবচেয়ে অর্থশূন্য শব্দসম্ভার হয়ে দাঁড়ায়।

হেগেলও তাঁর সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধ দ্বারা ভুল ধারণা জন্মিয়েছেন, কারণ তিনি সম্পূর্ণ অজ্ঞাতসারেই স্বকল্পিত শিল্প-ইতিহাসের সঙ্গে বিত্তম শিল্পতত্ত্বকে তুলিয়ে ফেলেছেন এবং সংগীতে এমন কি স্পষ্টার্থকতা আরোপ করেছেন বা আসলে তার নেই। এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই যে স্মরের প্রকৃতি স্মরকারের প্রকৃতির সঙ্গে কোন না কোন ভাবে সম্বন্ধ, কিন্তু শিল্পতত্ত্বের হাজারে কাছে ঐ সম্পর্কে কোন অস্তিত্ব নেই। সমস্ত ঘটনাই পরস্পরনির্ভর—এই সাধারণ ধারণাটিকে বিশেষ ক্ষেত্রে প্রয়োগের সময় বাস্তবের ব্যঙ্গ বিকৃত করা যেতে পারে। যে মতবাদ খুব নৈপুণ্যের এবং বাস্তবিত্বের সঙ্গে প্রচারিত তার বিরুদ্ধে বাধার সৃষ্টি করা এবং ঐতিহাসিক সম্পর্ক নির্ধারণ করা এক কথা এবং ‘শৈল্পিক বিচার’ আর এক কথা—এ কথা একান্তে দৃঢ়ভাবে বলা, আজকাল সংসারেরই পরিচয়। বস্তুতঃ এই দুটি সমস্ত সম্বন্ধের অতীত—প্রথমতঃ বিশেষ বিশেষ শিল্পকর্ম এবং সম্প্রদায়ের বিশেষ বিশেষ প্রকাশ-রীতি সাংগীতিক উপাদানের সম্পূর্ণ ভিন্ন ভিন্ন সমাবেশের ফল, দ্বিতীয়তঃ স্মর-রচনার—সেই রচনা ব্যাক-এর অতিনিয়মনিষ্ঠ ‘ক্লগ’ই হ’ক অথবা চোপিন-এর স্বপ্নালু ‘নোকটারনে’ই (nocturne) হ’ক—বা স্বার্থ আনন্দ দেয় তা হচ্ছে স্মরণ—বা শুধু সাংগীতিক অর্থেই স্মরণ। ক্লাসিক্যালের চেয়েও ক্লাসিক্যালেরই অল্পতম একটি শাখা ‘আর্কিটেকটোনিক’-এর সঙ্গে সংগীতে স্মরণ বেশ মিলে যায়।

স্মরণসঙ্গতির অতিনিয়মনিষ্ঠ মরীচিকাসমূহ এবং বিভিন্ন অংশের কৌশলপূর্ণ বিশ্রণের (কোন পৃথক অংশই বেধানে সম্পূর্ণ স্বাধীন এবং স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়, কারণ একমাত্র সমগ্র শিল্পকর্মটিই স্বাধীন ও স্বয়ংসম্পূর্ণ) একটা অনির্বচনীয় বাথার্থ্য আছে তবু প্রাচীন ইতালীর এবং ডাচ সম্প্রদায়ের বিশাল এবং গভীর ধ্বনি-পিরামিডগুলি এবং প্রদ্যাম্পদ সেবাভিমান ব্যাক-এর অতি সূক্ষ্মভাবে পরিমার্জিত ভূগর্ভস্থ লবণ-গৃহ বা রোপ্য আলোকবর্তিকা সংগীতের সৌন্দর্যরাজ্যের মধ্যে অতি ক্ষুদ্র অংশই অধিকার ক’রে আছে।

শিল্পতত্ত্বের অনেক সম্প্রদায়ই এ কথা মনে করেন যে সংগীত থেকে যে আনন্দ জন্মে সে আনন্দ নিয়মিত ভাবের এবং সঙ্গতির আনন্দ, কিন্তু এগুলি সৌন্দর্যের

আসল ধর্ম নয়—সংগীতের সৌন্দর্যের ত' নয়ই। অত্যন্ত নীরস বিষয়ও সঙ্গতিপূর্ণ হতে পারে। সঙ্গতি বলতে শুধু অসুপাতই বুঝায়, কিন্তু কি সে বস্তু বা সঙ্গতিপূর্ণ বলে আমাদের মনকে আকৃষ্ট করে?—এই প্রশ্নের কোন উত্তর দেয় না। অতি শোচনীয় রচনাতেও নীরস এবং অতিসাধারণ অথচ অংশের সুসঙ্গত বস্তু থাকে, কিন্তু সুরবোধ চায় মৌলিকতাসহ সঙ্গতি।

ওয়েরস্টেড্ট (Oerstedt) এই প্লেটো-কৃত মতটিকে এতদূরে নিয়ে গিয়েছিলেন যে বস্তুকে (বস্তুই সবচেয়ে সুন্দর) উদাহরণ হিসাবে উল্লেখ করেছিলেন। সম্পূর্ণ গোলাকৃতিক রচনার বীভৎসতা তিনি নিজে কি বুঝতে পারেননি?

প্রয়োজন হিসাবে নয়, সতর্কতা হিসাবেই আমরা এ কথা বলতে পারি যে, সংগীতের সৌন্দর্য সম্পূর্ণ গণিত-নিরপেক্ষ। সৌখীনদের (এঁদের মধ্যে কিছু কিছু ভাবালু গ্রন্থকারও আছেন) সংগীত-রচনার গণিতের ভূমিকা সম্পর্কে অত্যন্ত একটা অস্পষ্ট ধারণা আছে।

ধ্বনি-স্পন্দন, স্বরাস্তর, সুরসাম্য এবং সুরবৈষম্য প্রভৃতি ব্যাপার গাণিতিক সূত্রের উপর নির্ভর করে—এটুকুতে সন্দেহ থাকতে না গেলে তাঁরা দৃঢ় বিশ্বাসের সঙ্গেই বলতে চান সংগীতের সৌন্দর্যকেও সংখ্যার হিসাবে পরিণত করা সম্ভব। সুরসঙ্গতির এবং সুরবৈষম্যের আলোচনা তাঁদের কাছে এক প্রেণীর Cabala—যেন সুরের ‘ক্যালকুলাস’ শেখানো।

যদিও গণিত সুরের পদার্থগত দিকটিকে জানার ব্যাপারে অপরিহার্য চাবিকাঠি, তবু সম্পূর্ণ রচনাটিতে গণিতের মূল্য নিয়ে বাড়াবাড়ি করা ঠিক হবে না। রচনার মধ্যে কোন গাণিতিক গণনাই—সে ভালই হ'ক আর মন্দই হ'ক, প্রবেশ করে না। উদ্ভাবনী প্রতিভার সৃষ্টি গণিতের অঙ্গ নয়। একতন্ত্রী (monochord) নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা ধ্বনি-স্পন্দনের সাহায্যে উৎপাদ্য বিভিন্ন সুররূপ (Figures), স্বরাস্তরের গাণিতিক অসুপাত ইত্যাদি সমস্তই শিল্পভঙ্গের এলাকার বাইরে। শিল্পভঙ্গের আরম্ভ সেখানেই যেখানে ঐসব প্রাথমিক সম্পর্কসমূহের হিসাব গৌণ হয়ে যায়। সংগীতের প্রাথমিক উপাদানগুলিকেও অদলবদল করে বিভাজন করার পরিকল্পনাকেই গণিত শুধু নিয়ন্ত্রিত করে এবং অতি সরল সঙ্কেতের মধ্যেই গোপনে কাজ করে থাকে। সংগীতের ধ্যান গণিতের সাহায্য ছাড়াই মনে জন্মগ্রহণ করে। বহুসংখ্যক গণিতজ্ঞ সারাজীবন চেষ্টা করেও মোংসার্ট-এর সুরসঙ্গতি সমস্ত সৌন্দর্য গণনা করতে সক্ষম হবে কি না এ প্রশ্ন বিজ্ঞাসা করে ওয়েরস্টেড্ট কি বুঝতে।

চেয়েছেন তা আমরা বুঝে উঠতে পারলাম না। কি গণনা করা হবে? কি গণনা করা যেতে পারে? পরবর্তী বরের তুলনায় পূর্ববর্তী বরে কতগুলি বরকল্পন আছে তাদের সংখ্যা গণনা অথবা রচনার পর্বের এবং পর্বালের আপেক্ষিক নৈবেদ্য গণনা? যে বস্তুটি কতগুলি স্মরণে ধরনিকে বর্ধার সংগীতের তরে উন্নীত করে এবং বস্তুগত পরীক্ষার উর্ধ্বে তুলে নিয়ে যায়, তা বাহ্যিক চাপযুক্ত, আন্তরিক শক্তি, অতএব অগণনীয় কিছু। সংগীতের সঙ্গে গণিতের সম্পর্ক ততটুকুই কম বা বেশী, বস্তুটুকু সম্পর্ক অত্যন্ত শিল্পের সৃষ্টি-প্রক্রিয়ার সঙ্গে। কারণ, গণিতই শেষ পর্যন্ত, চিত্রকরের এবং ভাস্করের হাতকে পরিচালিত করে, গণিতই কবিতার হৃদয়, গণিতই স্থপতির নির্মাণকার্যকে এবং নৃত্যের ভঙ্গিমাকে নিয়ন্ত্রিত করে থাকে। যদিও প্রত্যেক নির্মিত জ্ঞানে গণিতের একটা স্থান থাকবেই তবু শিল্পতত্ত্ববিজ্ঞানের রক্ষণশীল কয়েকজন স্মরণকার যেমন করেছেন, তেমনি আমরা গণিতে স্মরণশীল শক্তির আরোপ করব না। গণিতের এবং আবেগের অবস্থা অসুস্থ, উভয়েরই সমস্ত শিল্পে স্থান আছে। কিন্তু সংগীতে এদের উপর বতখানি জোর দেওয়া হয়, অস্ত শিল্পে ততখানি জোর দেওয়া হয় না।

ভাষা এবং সংগীত এই দুয়ের মধ্যে প্রায়ই সাদৃশ্য কল্পনা করা হয়েছে এবং যে নিয়ম ভাষার ক্ষেত্রেই শুধু প্রযোজ্য, সংগীতের ক্ষেত্রে সেই নিয়ম করার চেষ্টা হয়েছে। সংগীত ও ভাষার সম্পর্কে আমরা শারীরিক অবস্থার ঐক্যের উপরেই স্থাপন করি অথবা উভয়ের সামান্য ধর্মের বৈশিষ্ট্যের উপর অর্থাৎ মানবধর্মের সাহায্যে আবেগ ও চিন্তা প্রকাশ করার উপর স্থাপনা করি, এই সম্পর্ক বহু পুরাতন। বাস্তবিকই এই সাদৃশ্য কল্পনা এত স্পষ্ট যে এই সম্বন্ধে অধিক আলোচনা নিম্নপ্রয়োজন। এ কথা আমরা এখনই স্বীকার করছি যে যেখানেই সংগীত মানসিক অবস্থার আন্তর্নিষ্ঠ প্রকাশ সেখানেই ভাষার নিয়ম কিছু পরিমাণে সংগীতে প্রযোজ্য। আবেগের উচ্চাঙ্গে কণ্ঠের চড়ে যায়, অহুসারে বা শাস্ত করার সময়ে স্বর মেনে আসে, মহাপ্রতিমান বাক্যগুলি ধীরে ধীরে উচ্চারিত হয়, অপ্রয়োজনীয় বাক্য ক্ষণভরে উচ্চারিত হয়—এই সব এবং অসুস্থ ব্যাপার, স্মরণকার এবং বিশেষতঃ গীতিনাট্যের নাট্যকার সর্বদাই মনে রাখবেন। অবশ্য লোকে এইটুকু সাদৃশ্য-কল্পনার সন্ধান হতে পারেনি।

সংগীতকে এক প্রকার ভাষা বলে ধারণা করে (অপেক্ষাকৃত অনির্দিষ্ট এবং স্মরণ ভাষা) তাঁরা সঙ্গে সঙ্গে ভাষার বর্ষ থেকে সংগীতের শৈল্পিক স্মরণ আবিষ্কার

করবার চেষ্টা করেছেন। সংগীতের প্রত্যেকটি ধর্ম এবং কলশ্রুতি ভাষার মধ্যে আছে এই কথা মনে করা হয়েছে। আমাদের মত এই যে, বিশেষ কোন শিল্পের প্রকৃতি সম্বন্ধে যেখানে প্রশ্ন সেখানে সমাজাতীয় পদার্থ থেকে ঐ শিল্পটি কি কি বিষয়ে পৃথক তার হিসাব সাধুত্বের হিসাবের চেয়ে বেশী গুরুত্বপূর্ণ। শৈল্পিক গবেষণা—যেখানে কোন সোভানীয় উপমা এসে সংগীতধর্মটিকে আচ্ছন্ন করে না—সেই একটি বিন্দুর দিকেই দৃঢ়ভাবে এগিয়ে যাবে যে বিন্দুতে কথা ও শ্রুত অনমনীয় প্রতিস্পর্ষিতার পৃথক হয়ে যায়। এই বিন্দুর ঐ পাশেই আমরা সংগীত-বিষয়ক খাঁটি প্রয়োজনীয় তথ্য আবিষ্কার করার আশা করতে পারি। মৌলিক পার্থক্য এই—ভাষাতে ধ্বনি নিছক একটি সংকেত বা চিহ্ন অর্থাৎ মাধ্যম থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র কোন কিছু প্রকাশ করার একটা উপায়মাত্র, অল্প পক্ষে সংগীতে ধ্বনি হচ্ছে লক্ষ্য অর্থাৎ পরম এবং শেষ উদ্দেশ্য। সংগীতের ক্ষেত্রে সংগীতের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য এবং ভাষার ক্ষেত্রে প্রকাশের মাধ্যমরূপ ধ্বনির উপরে ভাবের পূর্ণ আধিপত্য—এই দুটি এত স্বতন্ত্র যে, এই দুই উপাদানের মিলন ভ্রাতৃত্ব: অসম্ভব। সুতরাং ভাষার এবং সংগীতের ভাবক্ষেত্রে পৃথক পৃথক বিন্দুতে অবস্থিত এবং তাকে কেন্দ্র ক’রেই প্রত্যেকের বৈশিষ্ট্য দানা বেঁধে উঠেছে। সংগীতের বিশেষ বিশেষ নিয়মগুলি নিহিত থাকবে সৌন্দর্যের স্বাধীন রূপের মধ্যে, আর ভাষার নিয়ম গড়ে উঠবে ভাবপ্রকাশের মাধ্যম রূপে ভাষার বিত্ত্ব প্রয়োগকে কেন্দ্র ক’রে।

সবচেয়ে ক্ষতিকর এবং অস্পষ্ট ধারণার উৎপত্তি হয়েছে সংগীতকে ভাষার প্রকারবিশেষ ব’লে প্রমাণ করার চেষ্টায়। প্রত্যেক দিনই আমরা তার কল হাতেনাতে দেখতে পাচ্ছি; বিশেষতঃ দুর্বলশক্তি রচয়িতারা অন্তর্নিহিত সংগীত-সৌন্দর্যের আদর্শকে বিখ্যা এবং ইঞ্জিয়লভ্য ব’লে নিশ্চয় ক’রে থাকেন; কারণ, তা তাঁদের সাধ্যাতীত এবং তার পরিবর্তে তারা সংগীতের বিশিষ্ট তাৎপৰ্য নিজে বড় বড় কথা ব’লে থাকেন, বড়াই করেন। রিচার্ড ভাগ্‌নের-এর অপেরা হাড়াও অভিলক্ষ্য বয়সসংগীতের মধ্যেও আমরা অসংলগ্ন সুরতরঙ্গ, আবৃত্তিবোধ্য অংশ প্রকৃতি দেখতে পাই এবং তারা সুরপ্রবাহকে ব্যাহত করে এবং প্রোতাহের চমকিত ক’রে গভীর অর্থভোক্তার ভাগ করে কিন্তু আসলে তারা সৌন্দর্যের অভাবই স্বীকৃতি করে। আধুনিক সংগীতে অদ্বিত অদ্বিত নতুন সংযোজনকে প্রোতাহ দেখানো অল্প, স্পষ্ট সুরবৈপরীত্যের প্রাচুর্য দেখানোর অল্প প্রদান হ্রস্বক বার বার ব্যাহত করা হয় এবং এই সব সংগীতের প্রণয়না করা হয় এই ব’লে যে এতে সংগীতের

সংকীর্ণ গতি অতিক্রম করার চেষ্টা করা হয়েছে তথা সংগীতকে ভাবার সর্বদায় উন্নীত করা হয়েছে। এক্ষণ প্রশংসাকে আমরা সর্বদাই স্বার্থক মনে ক'রে এসেছি। সংগীতের গতি কখনই সংকীর্ণ নয় কিন্তু ঐ গতি স্থিতিশীল। সংগীতকে কখনই ভাবার স্তরে উন্নীত করা যাবে না। সংগীতের দিক থেকে বললে বলা যায়—“অবনত” কথাটিই এখানে সঙ্গত হতে পারে। কারণ সংগীত যদি আদৌ ভাবা হয় তবে ভাবার একেবারে অতিশয় মাত্রাই হবে।

যখন তীব্র আবেগের মুহূর্তে আমাদের গায়করা এমন ক'রে কথাগুলি বলেন যেন তাঁরা কথা বলছেন এবং মনে করেন যে ঐভাবে তাঁরা উচ্চারণের সাংগীতিক প্রকাশ দেখাচ্ছেন, তখন তাঁরা এই কথাটা সর্বদাই ভুলে যান। এ কথা তাঁদের মনে হয় না যে সংগীত থেকে ভাবার স'রে আসা সর্বদাই নেমে আসা, বেছেছা আভাসিক কথার সবচেয়ে উচ্চ পর্দা, সংগীতের নীচু স্তরের চেয়ে বেশী খাদের স্বর, যদিও উভয়েই একই বাগ্‌বন্ত্র থেকে উৎপন্ন।

অতীতে রমো বা ক্লসো-র মতো এবং বর্তমানকালে রিচার্ড ভাগ্নেনের-এর শিল্পীদের মতো আজও যে-সমস্ত মতবাদ সংগীতের উপরে ভাবার গঠনগত এবং ক্রমবিকাশগত স্রষ্টা আরোপ করতে চেষ্টা করে তাদের বাস্তব প্রভাব খুবই ক্ষতিকর। এই চেষ্টার ফলে সংগীতের প্রাণ নষ্ট হয়ে যায়, ক্লশের স্বকীয় সৌন্দর্য ‘অর্থ’-সম্বন্ধের দ্বারা বিনষ্ট হয়। অতএব সংগীত-শিল্পতত্ত্বের অত্যন্ত প্রধান দায়িত্ব হবে অমোঘ বুদ্ধিপ্রয়োগ ক'রে সংগীত এবং ভাবার মৌলিক পার্থক্য প্রমাণ করা এবং সংগীতের সঙ্গে ভাবার সাদৃশ্য কল্পনা করা সম্পূর্ণ অবাস্তব এই সিদ্ধান্ত থেকে একটুও সরে-না-বাওয়া।

চতুর্থ অধ্যায়

সংগীতের কলশ্রুতি

বদিও আমাদের মতে সংগীতশিল্পশাস্ত্রের প্রধান এবং বৌলিক কর্তব্য হচ্ছে আবেগের প্রাধান্যকে সৌন্দর্যের স্তারসমত প্রাধান্যের অধীনস্থ করে দেওয়া—কারণ যে বিস্তৃত ধ্যানের ইন্দ্রিয় থেকে এবং বার অস্ত্র বর্ষাৰ্থ স্নানরের জন্ম হয়, সে আমাদের অমুভববৃত্তি নয়, কল্পনাবৃত্তি—তবু আবেগ আমাদের সাংগীতিক জীবনে যে লক্ষণীয় এবং গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ করে শুধু আবেগকে সৌন্দর্যের অধীন ব'লে ঘোষণা করলেই সেই সমস্তার সমাধান হবে না।

শৈল্পিক বিশ্লেষণকে বত কঠোর সংযমের সঙ্গে আমরা শুধু শিল্পকর্মের নীহার মধ্যেই আবদ্ধ করে রাখি না কেন, একথা সর্বদাই আমাদের মনে রাখতে হবে যে শিল্পকর্মটি দুটি জীবন্ত পক্ষের সংযোগসেতু—এই দুটি পক্ষ—বেধান থেকে আসছে এবং বেধানে যাচ্ছে, অস্ত্র ভাবায়, রচয়িতার এবং সেই শ্রোতার মধ্যে—যে শ্রোতার মনে কল্পনার ক্রিয়া কখনই ততখানি বিস্তৃত এবং নিখাদ নয় বতখানি বিস্তৃত ও অবিশ্রামিত পাওয়া যায় সম্পন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে—সংযোগসেতু। শ্রোতাদের কল্পনা অমুভূতি এবং সংবেদনার সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত। অতএব সংগীতকর্মের আগে এবং পরে প্রথমতঃ রচয়িতার মধ্যে, পরে শ্রোতার মধ্যে আবেগের বেশ গুরুত্ব আছে এবং এ কথা অস্বীকার করার সাহস আমাদের নেই।

প্রথমতঃ, রচয়িতার কথাই ধরা যাক। রচনাকালে তিনি এমন একটা আবেগোদ্দীপিত মানসিক অবস্থায় থাকেন, যে অবস্থা না থাকলে কল্পনাক্ষুণের তলদেশ থেকে সৌন্দর্যকে তুলে আনা যায় না। এই উদ্দীপিত মানসিক অবস্থা রচয়িতার মর্গি অহুসারে, কববেশি আকৃতি মিরে রূপলাভ করে, কখন চেউয়ের মতো উঁচুতে ওঠে, কখনও লহরী হয়ে মিলিয়ে যায় কিন্তু কোনো আবেগ—আবর্ত সৃষ্টি করে শৈল্পিক উদ্ভাবনার শক্তিকে মট করে দেয় না। ঐ শান্ত ধ্যান উদ্দীপনার মতোই অপরিহার্য। শিল্পসৃষ্টির এই নিয়মের কথা সকলেই জানেন। রচয়িতার সৃজনী ক্রিয়ার প্রসঙ্গেই এ কথা মনে রাখতে হবে যে এই ক্রিয়া আসলে সাংগীতিক উপাদানগুলিকে গোছানো এবং সাজানো। সংগীতের মূখ্য উপাদান ব'লে যে আবেগকে নিখ্যা খ্যাতি দেওয়া হয়েছে তার আধিপত্য, রচনাকার্যকে নিয়ন্ত্রিত করার ব্যাপারে এবং রচনা ব্যাপারকে প্রেরণাত্মক সৃষ্টি মনে করার ব্যাপারে

সবচেয়ে নগণ্য। একটা রচনাকে—যে রচনা প্রথমে রচয়িতার মস্তিষ্কে করেকটি রেখারূপে ভাসমান ছিল—বীরে বীরে একটি স্পষ্ট ও সুনির্দিষ্ট আকারে গড়ে তোলা, অথবা ঐকতান সংগীতের বহুরূপী আকারে গড়ে তোলা—এমন এক শাস্ত এবং স্বল্প চিন্তার কাজ বা বীর সেই অভিজ্ঞতা নেই তিনি কিছুতেই ধারণা করতে পারবেন না। শুধু *fugato* বা *contrapuntal* অংশই নয় অতি সাবলীল গতি *ronds* এবং অতি সুরেলা *air* এবং এর জন্তও চাই—আমাদের ভাষায় থাকে যথার্থই বলা হয়েছে—অতি স্বল্প উপাদানের বিস্তার (*elaboration*) রচয়িতার কাজ গঠনাত্মক শিল্পের জগতে, ভাস্করের সঙ্গেই তাঁর বেশি সাদৃশ্য। তাঁর মতোই সুররচয়িতা উপাদান-বহির্ভূত কোনো কিছু নিয়ে নিজের হাত বাঁধতে দেবেন না, কারণ তাঁরও উদ্দেশ্য (সাংগীতিক) আদর্শকে বাস্তব অভিজ্ঞ দেওয়া এবং তাকে বিগড়ান্ধরূপে ঢালাই করা।

রোজেনক্যান্‌গস এই ঘটনাটিকে উপেক্ষা করতে পারেন, কারণ তিনি দেখেছেন, যেহেতু স্বভাবতঃ আবেগপ্রবণ হওয়া সত্ত্বেও সুরশ্রুষ্ঠা হিসাবে কোনো প্রতিষ্ঠা লাভ করতে পারেননি। যেহেতু কেন মানসিক স্রষ্টিতে প্রতিষ্ঠা পায় না তার সাধারণ হেতুর কথা ছেড়ে দিলেও আসল কারণটি হচ্ছে, সংগীতের সাংগঠনিক উপাদানটি, বা ভাস্কর্যের এবং স্থাপত্যের মতো—অবশ্য ভিন্ন রীতিতে, ব্যক্তিগত আবেগ থেকে নিজেদের মুক্ত রাখার দারিদ্র্য আমাদের উপর চাপিয়ে দেয়। সংগীতরচনা যদি অহুত্বের তীব্রতা এবং স্পষ্টতার উপরেই নির্ভর করত তাহলে সাহিত্যে এবং চিত্রশিল্পে বহু নারীশিল্পীর সত্তাবের তুলনায় সংগীত রচয়িতাদের মধ্যে নারীশিল্পীর অভাব কেন তার কারণ নির্দেশ করা কঠিন কাজ হ'ত। অহুত্বই নয়, বিশেষভাবে সাংগীতিক এবং শিক্ষাভ্যাস-শীলিত সংস্কার থেকেই সংগীত রচনা হয়ে থাকে। সুতরাং এক. এল. ওয়ার্ট যখন গভীরভাবে বলেন—*ত্যানিংগ-এর masterly audantes*, তাঁর কোবল ছবিরই স্বাভাবিক স্রষ্টি অথবা ক্রিস্টিয়ান রোলে যখন জোরের সঙ্গে বলেন—অস্বাভাবিকোবল এবং নব্রবভাব হ'লেই আমরা বীর লয়ঙলিকে মহান স্রষ্টিতে পরিণত করতে পারি, তখন আমাদের মনে কৌতুক না জেগে পারে না।

এ পর্বত অহুত্বের উদ্ভাপ ছাড়া মহান এবং সুন্দর কিছু স্রষ্টি হতে পারেদি। এ বিষয়েই কোনো সন্দেহ নেই যে সুরশ্রুষ্ঠার মধ্যে অহুত্ববৃত্তিটি খুবই প্রবল; কবির মধ্যেও বটে, কিন্তু সুরকারের পক্ষে অহুত্ববৃত্তি স্রষ্টির হেতু নয়। প্রবল

এবং নির্দিষ্ট একটি শোকে তাঁর মন পূর্ণ হতে পারে এবং অনেক কাজে প্রেরণাও যোগাতে পারে কিন্তু তা কখনও সংগীতের বিষয়বস্তু হতে পারে না; কারণ নির্দিষ্ট অহুতিকে উপস্থাপিত করার শক্তি এবং উদ্দেশ্য সংগীতের নেই।

তুণ্ড আবেগ নয়, বলা যেতে পারে, অন্তরে প্রতিভাত একটা সুরমূর্তিই যথার্থ সুরস্রষ্টাকে সৃষ্টির প্রেরণা দেয়।

আমরা দেখাতে চেষ্টা করেছি যে সংগীত-রচনা স্বভাবতঃ নির্মাণাত্মক এবং নির্মাণাত্মক বলেই বিস্তৃতভাবে বাস্তব। সুরকার স্বয়ং সুরের কিছু সৃষ্টি করেন একাধারিত অসুস্থ বৌদ্ধিক ভাবাভবন, সৃষ্টি-প্রক্রিয়ার রীতিমত অনুশীলন করে। প্রত্যেকটি সুরের ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য থাকারই সুরকারের ভাবালুতা, শক্তিমত্তা, প্রকৃতি প্রধান প্রধান বৈশিষ্ট্য, বিশেষ পর্দা, ছন্দ এবং স্বর পরিবর্তনের উপর সুরকারের দেওয়া বিশেষ বোঁকের ভিতর উপস্থাপ্য সাধারণ বিষয়ে খুঁজে পাওয়া যেতে পারে, কিন্তু রচনার অদীক্ষিত হওয়ার থেকে সংগীতের সঙ্গে সঙ্গে, তাদের আকর্ষণ তুণ্ড সংগীতের উপাদান রূপেই—রচনার বৈশিষ্ট্য হিসাবেই, সুরকারের বৈশিষ্ট্য হিসাবে নয়। ভাবালু বা ললিত, বা উদাত্ত রচয়িতা বা সৃষ্টি করেন শেব পর্যন্ত তা সংগীত—একটি বাস্তব রূপকল্প। তাঁদের রচনার মধ্যে বিলক্ষণ পার্থক্য থাকবেই এবং প্রত্যেক রচনার রচয়িতার ব্যক্তিত্ব প্রতিফলিত হবেই কিন্তু বিনা ব্যক্তিক্রমে, সমস্ত রচনাই সৃষ্ট হয়েছিল স্বতন্ত্র এবং সম্পূর্ণ সংগীতসৌন্দর্যের রূপ হিসাবেই।

রচয়িতার মনের আবেগ, ব্যক্তিগত মানসিক অবস্থা, প্রোতাহার মনে অহরূপ আবেগ জাগায় না। সংগীতের আবেগ জাগানোর ক্ষমতা আছে এ কথা মনে নেওয়ার দ্বারা আমরা এই কথাই পরোক্ষভাবে স্বীকার করি যে সংগীতের আবেগ জাগানোর ক্ষমতার কারণ সংগীতবস্তুর মধ্যেই নিহিত, কারণ সৌন্দর্যের মধ্যে যে বাস্তব উপাদান থাকে সেই উপাদানেরই অনিবার্য আকর্ষণক্ষমতা রয়েছে। এই বাস্তব উপাদানই রচনার বিস্তৃত সাংগীতিক উপকরণ। কোনো সংগীতবস্তুর মধ্যে বিবাদে বা উদাত্ত সুর আছে এ কথা বলা খুবই ঠিক, কিন্তু এ কথা বলা ঠিক নয় যে তা রচয়িতার বিবাদ বা মহান অহুতব ব্যক্ত করে। ঐ যুগের সামাজিক বা রাজনৈতিক ঘটনার সঙ্গে রচনার প্রকৃতির সম্পর্ক আরো অপ্রাসঙ্গিক। বিষয়বস্তুর সাংগীতিক প্রকাশ সাংগীতিক উপাদানেরই বিশেষ নির্বাচনের পরিণামরূপে দেখা দিয়ে থাকে। এই নির্বাচন যে সমসাময়িক

ইতিহাসের ঘটনার বা মনস্তাত্ত্বিক কারণের কলে ঘটে, তা ঐ বিশেষ শিল্পকর্মে থেকেই (রচয়িতার জন্মস্থান বা তারিখ দিয়ে নয়) প্রমাণ করতে হবে। এমন কি সংযোগ বোধানে স্থাপিত হয় সেখানেও ব্যাপারটি বত চিন্তাকর্ষকই হ'ক না কেন আসলে ব্যাপারটিকে জীবনচরিত্রের বা ইতিহাসের অন্তর্গত ব'লেই মনে করতে হবে। শৈল্পিক বিচার শিল্পবহির্ভূত অথ কোনো কিছুই বিচার করবে না।

বদিও এ সুনিশ্চিত যে রচয়িতার ব্যক্তিত্ব তার সৃষ্টিতে সাংকেতিক অভিব্যক্তি লাভ করবেই, তবু প্রশ্নটির ব্যক্তিকোটিক অংশের দিক থেকে, যে সিদ্ধান্তের খাঁটি ব্যাখ্যা পাওয়া যাবে শিল্পকর্মের বস্তু প্রকৃতিরই মধ্যে, তেমন সিদ্ধান্ত করলে বহা ভুলই করা হবে। এই সব ধারণার অন্ততম হল—রীতি (স্টাইল)। সংগীতে রীতিকে আমরা বিত্ত্ব সাংগীতিক অর্থেই বুঝতে চাই। রীতি বলতে বুঝতে চাই—সংগীতের আঙ্গিকের দিকটির উপরে পূর্ণ অধিকার যে দিকটি স্বজনী বুদ্ধির অভিব্যক্তির ভিতর দিয়ে স্মরণের আকার ধারণ করে।

কোনো বিশেষ ভাবে রূপ দেওয়ার পথে বা-কিছু তুচ্ছ, অনর্থক এবং অসুচিত সেই সমস্তকে পরিহার ক'রে এবং প্রত্যেকটি আঙ্গিককে সমগ্রের সঙ্গে শৈল্পিক স্মরণের অধিত ক'রে শিল্পী 'স্মরণ রীতি' দেখিয়ে থাকেন। ভাইল্ডার-এর সঙ্গে (এইসুথেটিক ৫২৭) সংগীতেও, 'রীতি' (স্টাইল) শব্দটিকে আমরা 'পরাকাষ্ঠা' অর্থেই ব্যবহার করব এবং ঐতিহাসিক এবং বিশেষ অর্থ উপেক্ষা ক'রে, 'চরিত্র' শব্দটিকে যেমন ব্যক্তিমাত্রের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করি, রীতি শব্দটিকে স্মরণের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করব।

সংগীতসৌন্দর্যের স্থাপত্যধর্মিতার দিকটি, রীতির প্রব্লেম দ্বারা খুব স্পষ্ট হয়ে উঠবে। রীতির স্মরণ, নিহক পরিমাণ—স্মরণের চেয়ে বড়োবড়ো: স্মরণের ব'লে, একটি বিষয় স্মরণ, বস্তুতে তা বত নির্ভূতই হ'ক না কেন, রীতিটিকে দোষ হুট ক'রে তুলবে। স্থাপত্যে যেমন কোন এরাবেস্কে আমরা বেরমান বলি, তেমনি সংগীতেও মূল ভাবের ঐক্যের পরিপন্থী স্মরণকে আমরা কুরীতি ব'লেই নির্দেশ করব। অবশ্য 'ঐক্য' কথাটিকে ব্যাপকতর এবং উচ্চতর অর্থেই গ্রহণ করতে হবে, কারণ ঐক্যের মধ্যে বৈপরীত্য, কাহিনী এবং অন্তান্ত ব্যতিক্রম থাকতে পারে। যে পরিমাণে সংগীত রচয়িতার ব্যক্তিগত বৈজ্ঞানিক চিন্তা বহন করতে পারে তা প্রধামন্ত: বাস্তব এবং সাংগঠনিক প্রক্রিয়া দ্বারা সুনির্ধারিত।

যে ক্ষিপ্রাভে ধনীর মধ্যে আবেগের প্রত্যক্ষ প্রবাহ ঘটতে পারে সে ক্ষিপ্রাটি

ঠিক সংগীতের উদ্ভাবন নয়, পুনরুৎপাদন। দার্শনিক হুটিভলী থেকে দেখলে স্মরণরচনা হচ্ছে স্মরণ পরিবেশন নিরপেক্ষভাবেই স্মরণান্বিত একটি শিল্পকর্ম—এ কথা বানি বলে নিশ্চয়ই আমরা সংগীতকে রচনা এবং পরিবেশন বা পুনরুৎপাদন এই দুই ভাগে ভাগ করতে কুণ্ঠিত হব না। (আমাদের শিল্পের অন্ততম তাৎপর্যপূর্ণ শ্রেণী বিভাগ), বিশেষ করে বখন তা কোনো কোনো ঘটনাকে ব্যাখ্যা করতে সাহায্য করে।

বিশেষতঃ এর মূল্য বুঝা যায়, সংগীতে যে ব্যক্তিগত ভাব জাগায় তার হেতু সন্ধানের পর। বিনি স্মরণ বাজান (প্লেয়ার) তাঁর এই সুবিধা থাকে যে তিনি বাজানোর সময় যে ভাবাবেগে উদ্দীপিত থাকেন সেই ভাবটিকে বস্তুর মাধ্যমে প্রত্যক্ষভাবে ব্যক্ত করতে পারেন এবং তাঁর বাজনার মধ্যে আবেগের উদ্দীপনা ঐকান্তিক আকাজকা, শক্তির উদ্যমতা এবং আনন্দ সঞ্চারিত করতে পারেন। হাতের আঙ্গুলগুলো বখন তারগুলি স্পর্শ করে, হাত বখন বেহালার হাড় টানে অথবা স্মরণে বাগবন্ত্র বখন স্পন্দিত হতে থাকে তখন ভিতরকার স্পন্দনকে প্রত্যক্ষভাবে সঞ্চার করার জন্য এই নিহক শারীরিক উদ্দীপনা, স্মরণ-উপস্থাপককে তাঁর অন্তরতম আবেগকে ব্যক্ত করার সুযোগ দেয়। তাঁর এই ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়া, তাঁর সংগীতের মধ্যে প্রত্যক্ষভাবে কথা বলে ওঠে, শুধু নীরব স্মরণ হলেই থাকে না। স্মরণের কাজ ধীরলয় এবং সবিস্ময়, অন্তরতম স্মরণ উপস্থাপকের কাজ এক অবিস্ময় উদ্ভবন। স্মরণের সৃষ্টি যুগের জন্য, গায়কের বা উপস্থাপকের

সুস্থত্বের সকলতার জন্য। স্মরণটা সংগীতকে নির্মাণ করেন, কিন্তু আমরা উপভোগ করি স্মরণের উপস্থাপনা। এই ভাবে উপস্থাপনা ব্যাপারেই সংগীতের আবেগগত বর্ষ ব্যক্ত হয়ে থাকে এবং ঐ ব্যাপারটিই রচনায় উৎস থেকে বৈজ্ঞানিক ফুল্লিঙ্গ আকর্ষণ করে এবং প্রোতার স্বদরে তা সঞ্চারিত করে দেয়। অতঃপর স্মরণ-পরিবেশক রচনার মধ্যে যেটুকু আছে শুধু সেইটুকুই উপস্থাপিত করতে পারেন এবং তাঁর কাছে স্মরণের নিতুল উপস্থাপনা হাড়া আর কিছুই দাবি করার নেই। তাঁর একমাত্র কাজ স্মরণকারের আত্মটিকে প্রকাশ করা—এ কথা সত্য বটে, কিন্তু এও সত্য যে পুনরুৎপাদন ব্যাপারে পরিবেশকের আত্মাটিই বেশি করে ব্যক্ত হয়।

কই সংগীত, কিন্তু পরিবেশনের প্রাণবন্ততার রাজা অহুসারে কখনও ক্রান্তিদায়ক, কখনও বা বনোন্মুগ্নকর হয়। এ বেন একই ব্যক্তিকে আমরা দেখছি, কখনও নিব্বাক্ত অবস্থায়, কখনও দৈনন্দিন জীবনের সম্পূর্ণ ভাবের অবস্থায়। এমনও

হতে পারে যে অতি সুন্দর সংগীত আমাদের প্রাণে কোনো-সাদা জাগাতে পারল না, অথচ অতি সামান্য এক গায়ক, তার গানে তহুমেন ঢেলে দিয়ে আমাদের মন কেড়ে নিলেন।

যেখানে উৎপত্তি ও উপস্থাপনা এক হয়ে যায় সেখানেই সংগীত কোনো মানসিক অবস্থা অতিপ্রত্যক্ষভাবে অভিব্যক্ত হয়। এই ব্যাপার ঘটে অপ্রস্তুত পরিবেশনের কালে। পরিবেশক যেখানে শিল্পের নিয়মকানুন না মেনে অগ্রসর হন এবং প্রধানতঃ ব্যক্তিগত প্রবণতা দ্বারা চালিত হন, সেখানে তিনি স্বরগ্রাম থেকে যে রূপ সৃষ্টি করেন, তা প্রায় ভাবার মতোই স্পষ্ট হয়ে উঠে। যিনিই একরূপ বেতাস্তরস্পর্শশূন্য হয়ে পরাকাষ্ঠা বাক্ব্যধীনতা—তার অন্তরান্নার স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশই উপভোগ করেছেন, তিনি বিনা ব্যাখ্যায় এ বুঝতে পারবেন, কেমন ক’রে প্রেম, দীর্ঘা, আনন্দ, হৃৎক, গোপন অন্তর্দর্শে নিহিত থেকে উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠে, আত্মপ্রতিষ্ঠার বিজয়োৎসব করে, নিজেদের কাহিনী নিজেরা গাইতে থাকে, নিজেদের সংগ্রাম নিজেরা করে, যে পর্যন্ত না তাদের প্রভু তাদের প্রত্যাহার ক’রে নেন এবং শান্ত হলেও অশান্তিদায়ক হয়ে থাকে।

পরিবেশক যখন তার অবগকে প্রকাশ করেন, তখন বা পরিবেশন করা হয় তার রূপটি শ্রোতার মধ্যে সঞ্চার করা হয়। এবার অস্ত্র দিকটি দেখা যাক।

আমরা হামেশাই দেখি শ্রোতা সংগীত শুনে গভীরভাবে মুগ্ধ হয়েছে, আনন্দে বা হৃৎকে অভিভূত হয়েছে, এবং তার সমগ্র সভা, বিত্তময় শৈল্পিক আনন্দের বহু উর্ধ্বে উখিত হয়েছে, কখনও উচ্ছ্বসিত, কখনও গভীরভাবে বিষম। একরূপ ক্রিয়াফলের অতিশয় অনস্বীকার্য, অতিবাস্তব এবং স্বার্থ; অনেক সময় অতিমাত্রায়ই দেখা যায়। এই কলক্ৰান্তি এত সুবিদিত যে এর বেশি আলোচনা করার কোনো আবশ্যকতা নাই।

এখানে দুটি প্রশ্ন জেগেছে : সংগীত কর্তৃক উদ্দীপিত এই আবেগের বিলক্ষণ প্রকৃতি অজ্ঞাত আবেগ থেকে কোনো বিষয়ে ভিন্ন এবং কি পরিমাণে এই ব্যাপারটি শৈল্পিক ?

বদিও সমস্ত শিল্পের অসুভবের উপর ক্রিয়া করার ক্ষমতা আছে, তবু যে-ভাবে সংগীত এই ক্রিয়া করে তা নিঃসন্দেহে, শুধু সংগীতেরই বৈশিষ্ট্য; অস্ত্র যে কোনো শিল্পকর্মের চেয়ে সংগীত আমাদের অসুভব-বৃত্তির উপর অধিকতর তীব্রতার এবং দ্রুততার সঙ্গে কাজ করে। কয়েকটি স্বর এমন এক মনোভাব জাগিয়ে দিতে

পারে বা জাগাতে কোনো কবিতার হয়ত দীর্ঘ বিবৃতি লাগবে। কোনো চিত্রের দীর্ঘ ধ্যান আবশ্যক হবে—যদিও ঐ সব শিল্প এই ব'লে গর্ব প্রকাশ ক'রে থাকে যে সংগীতের চেয়ে তাদের সুখ-দুঃখ-উদ্দীপক ভাবের উপর অধিকার অনেক বেশি। ধ্বনির ক্রিয়া কেবলমাত্র অধিকতর আকস্মিকই নয়, অধিকতর শক্তিমান এবং প্রত্যক্ষ। অত্যাশ্চর্য শিল্প ধীরে ধীরে আমাদের উপর অধিকার বিস্তার করে আর সংগীত অতর্কিতেই তা করে—এই ব্যাপারটি অর্থাৎ অহুত্বের উপর এর বিলম্ব আধিপত্য তখনই অতি স্পষ্টাকারে উপলব্ধি করা যায় যখন আমরা অস্বাভাবিক উদ্বেজনার বা নির্বেদের অবস্থায় থাকি।

যে মানসিক অবস্থার চিত্র এবং কাব্য, মূর্তি এবং স্থাপত্য-সৌন্দর্য আমাদের মনে কোনো সাড়াই জাগাতে পারে না, সেই অবস্থায় সংগীত আমাদের মন কেড়ে নিতে পারে বরং অল্প সময়ের চেয়ে বেশিই পারে।

হৃৎকের উদ্বেজনার অবস্থায় গান শুনতে বা গান করতে যদি কেউ বাধ্য হয়, গান তার কাছে ক্রতের উপর ভিনিগার ছড়িয়ে দেওয়ার মতো মনে হবে। ঐ অবস্থায় আর কোনো শিল্প এত তাড়াতাড়ি ক্রিয়া করতে পারবে না। গানের রূপ এবং প্রকৃতি স্বাতন্ত্র্য হারিয়ে ফেলে—হ'ক না কেন তা বিবাদময় (adagio) অথবা আনন্দোচ্ছল 'ওয়াল্‌স' (Waltz), ঐ ধ্বনিরাজি থেকে আমরা নিজেদের ছাড়িয়ে নিতে পারিনে। আমরা রচনার বৈশিষ্ট্য সযত্নে সচেতন না হয়েও শুধু ধ্বনি, শুধু স্বর তার অনির্বচনীয় এবং দানবীয় শক্তিতে আমাদের শরীরের শিরায় উপশিরায় বে শিহরণ সঞ্চার ক'রে দেয় তার আকর্ষণে ধরা দিয়ে থাকি।

গ্যেটে যখন বৃদ্ধ বয়সে নতুন ক'রে প্রেমাবেগ অহুত্ব করেছিলেন, তখন তার মনে অভূতপূর্ব এক সংগীত-রসিকতার জোয়ার এসেছিল। মেরিয়েনবাদের (১৮২৩) সেই উল্লেখযোগ্য দিনগুলির সযত্নে ৭৯ সেলটার-এর (Zelter) কাছে লিখিত এক পত্রে তিনি লিখেছেন—“আমার মনের উপর সংগীতের এখন কি প্রচণ্ড প্রভাব। মাইলডারের কণ্ঠ, ৭শিমানাস্কার সুইটস—বিশেষতঃ জগেরকোর ব্যাণ্ডের বাজনা, বন্ধুকে সম্ভাষণ করতে গিয়ে বন্ধুটি যে ভাবে খুলে দায়, সেইভাবে আমার হৃদয় খুলে দেয়। এ আমার দৃঢ় বিশ্বাস, প্রথম 'বার' (barytone) গায়কই আমাকে তোমার গানের 'স্কুল থেকে বিদায় নিতে হবে।' বন্ধুটি গ্যেটে এই কলকে প্রধানতঃ সার্বিক উদ্বেজনাজনিত ব'লে মনে করেননি। গ্যেটে উপসংহারে লিখেছেন—“এই ঘটনার ফলে আছে, উদ্বেজন-প্রবণতা এবং হুবি

আমার এই ব্যাধি ভালো করতে পারবে”। শুধু এই কথাটি থেকেই স্পষ্টভাবে বুঝা উচিত যে সংগীত শুনে আমাদের মনে যে আবেগ জাগে তা অনেক সময়েই বিগুহ শৈল্পিক উপলব্ধিজনিত নয়। বিগুহ শৈল্পিক উপাদান স্নায়ুতন্ত্রের কাছে আবেদন করে তখনই যখন স্নায়ুতন্ত্র স্বাভাবিক অবস্থায় থাকে এবং কোনো উত্তেজনা-প্রবণতার বা বিবাদপ্রবণতার বিকৃতির উপর নির্ভর করে না।

সংগীতে আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর অধিকতর তীব্রতার সঙ্গে ক্রিয়া করে—এ থেকেই প্রমাণিত হয় যে অস্ত্রাশ্র শিল্পের তুলনায় সংগীতের শক্তি অধিক। কিন্তু এই শক্তি-আধিক্যকে নিবিষ্টচিত্তে পরীক্ষা করলেই দেখা যাবে যে, এই আধিক্য গুণগত এবং এর বিলক্ষণ গুণ শারীরবৃত্তগত অবস্থার উপর নির্ভর করে। যে বাস্তব উপাদান সমস্ত শৈল্পিক আনন্দের মধ্যে বৌদ্ধিক উপাদানের ভিত্তিহীনীয় অস্ত্রাশ্র শিল্পের চেয়ে সংগীতের ক্ষেত্রেই তা অধিকতর। সংগীত অবাস্তব ব’লেই সব চেয়ে বেশি অশরীরী শিল্প, অথচ বাস্তববিশ্বের নিরপেক্ষ রূপের খেলা হিসাবে সব চেয়ে ইচ্ছারয়জক ব’লে, দুই বিরোধী উপাদানকে মিশিয়ে এক করার ভিতর দিয়ে, যে স্নায়ু মন ও দেহের মধ্যে অদৃশ্য দূরভাবী সংযোগে রহস্যময় সেতু তার সঙ্গে নিগূঢ় সাধর্য বহন করে। মনস্তত্ত্ববিদরা এবং শারীরবৃত্ত-শাস্ত্রীরা সমানভাবেই সত্য সম্বন্ধে অবহিত যে সংগীত স্নায়ুতন্ত্রের উপরে খুব জোরেই ক্রিয়া ক’রে যাবে, কিন্তু দূর্ভাগ্যের কথা দুজনের কেউই উপযুক্ত কোন ব্যাখ্যা দিতে পারেননি। যে অমোঘ শক্তিতে ক্ষনি ও সুর সমগ্র মনের সম্ভার মধ্যে আলোড়ন সৃষ্টি করে, মনস্তত্ত্ববিদরা কোনো কালেই তার উপরে আলোকপাত করতে সমর্থ হবে না; কারণ, তা করতে হ’লে বিশেষ বিশেষ স্নায়ুসংস্থার সঙ্গে উত্তেজনার বিশেষ বিশেষ মানসিক অবস্থার কার্যকারণ বোঝা স্থাপিত করতে হবে। শারীরবৃত্ত শাস্ত্রের মতো এত সুরময় বিজ্ঞানও এ সম্ভার সমাধানের জন্ত কোনো বড় আবিষ্কার করতে পারেনি।

এই বিষয়ে যেসব প্রবন্ধাদি লেখা হয়েছে সেগুলি সংগীতকে অতীতকর্মীর জ্যোতির্বিদ্যে ভূষিত করছে এবং আমাদের চেতনা ও সংগীতের মধ্যে প্রকৃত এবং নিরমসঙ্গত যে সম্পর্ক রয়েছে তার বৈজ্ঞানিক গবেষণার প্রবেশ না ক’রে কয়েকটি চিন্তাকর্ষক উদাহরণ তুলে ধরেছে। আমরা চাই বৈজ্ঞানিক গবেষণা। যিনি সংগীতকে ধর্মবুদ্ধিকারক ঔষধ ব’লে মনে করেন, সেই ডাঃ আলব্রেকট-এর মতে অল্প বিশ্বাস চাইনে অথবা কোনো বিশেষ পর্দার গীত ও সংগীত শুনে কুকুর খেঁউ খেঁউ

করে তার হেতু নির্দেশ করতে যিনি, এই কথা বলেন যে নিয়মিত চাবুক ঘেরে ঘেরে কুকুরটাকে ঐরূপ করতে অভ্যস্ত ক'রে তোলা হয়েছে, সেই ওয়েরস্টেড্‌উট-এর মতো অন্ধ বিশ্বাসও চাইনে।

সংগীতরসিকদের অনেকেই হয়ত জানেন না যে শরীরের উপর সংগীতের ক্রিয়া এবং সংগীতের ব্যাধি প্রশমনক্ষমতা সম্বন্ধে বেশ বড় একটা সাহিত্য গড়ে উঠেছে। সংগীতের এইসব হাতুড়ে ডাক্তারদের উক্তি অবিশ্বাস্ত এবং ব্যাখ্যা অবৈজ্ঞানিক অথচ বেশই কৌতুক্যবহ। এঁরা সংগীতের আত্মবলিক এবং গোণ একটি গুণকে মুখ্য ও অব্যভিচারী বলে বড়ো ক'রে দেখতে চান।

পিথাগোরাস-এর সময় থেকে (কথিত আছে, সংগীতের সাহায্যে ব্যাধির অদ্ভুত চিকিৎসা করেছিলেন) আজ পর্যন্ত এই মতটি বারবার উপস্থিত হয়েছে (নতুন দৃষ্টান্তে সম্পন্ন হয়ে এসেছে কিন্তু নতুন গবেষণায় সমৃদ্ধ হতে পারেনি) যে, দেহের উপর সংগীতের উত্তেজক বা স্নিগ্ধকারী প্রভাবের সাহায্যে বহু রোগ ভালো করা যায়। পেটের লিচটেনখাল একটি বিস্তারিত বিবরণ দিয়েছেন এবং তাতে দেখিয়েছেন বাতব্যাধি, কটিবাত, অপস্মার, প্লেগ, মূর্ছারোগ, প্রস্রাব, তড়কা, অরবিকার, এমন কি নির্বোধতা প্রভৃতি ব্যাধিকে সংগীতের সাহায্যে নিরাময় করা যায়।

এই সমস্ত লেখকদের প্রমাণ প্রয়োগরীতি অহুসারে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা যায়।

এক শ্রেণী বস্তুবাদী দৃষ্টিভঙ্গী থেকে যুক্তি দিয়ে প্রমাণ করতে চান শব্দতরঙ্গের বাস্তব ক্রিয়ার দ্বারা রোগপ্রশমন ব্যাপার সাধিত হয় এবং ঐ শব্দতরঙ্গ প্রবণতাহীন ভিত্তির দিয়ে সমগ্র নানুতন্ত্রে সঞ্চারিত হয় এবং সাড়া জাগায়, ফলে দেহের ব্যাধিগ্রস্ত অংশে হিতকর প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়। ঐ সময় যে অহুভূতি জাগে তা, ঐ নানু-স্পন্দনেরই ফল; কারণ আবেগই শুধু দৈহিক পরিবর্তন ঘটায় না, দৈহিক পরিবর্তনও আত্মবলিক আবেগ জাগাতে পারে।

এই মতবাদ অহুসারে [(ওয়েব নামক জনৈক ইংরেজ লেখকদ্বারা পৃষ্ঠপোষিত)—মতের অহুসারী হচ্ছেন নিকোলাই, প্লেইডের, লিচটেনখাল জে. জে. এঙ্গেল, সুলৎসের প্রমুখ ব্যক্তিরা]—সংগীত আমাদের দেহের উপর তেমনিভাবেই ক্রিয়া করে, যেমন ক'রে কোনো অর্গানের বাজনা জানালা-দরজার উপর ক্রিয়া করে—বাহুস্পন্দনে তাদের স্পন্দিত করে। এই মতের সমর্থনে নানা দৃষ্টান্ত দেওয়া হয়,

যেমন বোয়ালির ঢাকরের দৃষ্টান্ত ; করাত ধার দেওয়ার শব্দ শুনে তার মাড়ি থেকে রক্ত পড়ত। অথবা সেই সব লোকের দৃষ্টান্ত, বারা কাঁচের উপর ছুরি শানাতে দেখে তড়কা রোগে আক্রান্ত হয়েছে।

কিন্তু সেগুলি ত'যথার্থ সংগীত নয়। সংগীতের এবং অস্ত্রাস্ত্র যেসব ঘটনা বা আমাদের স্নায়ুর উপর খুব জোরে ক্রিয়া করে, তাদের মূল ভিত্তি হচ্ছে ধনি—এই বিষয়টি, পরবর্তীকালের কয়েকটি সিদ্ধান্তপ্রসঙ্গে খুবই প্রয়োজনীয় হবে, কিন্তু এখানে বস্তুবাদী মতবাদের বিরুদ্ধে শুধু এই সত্য কথাটাই জোর দিয়ে বললে বখেটে হবে যে সংগীতের গুরু তখনই যখন ঐসব অসংলগ্ন শ্রোত প্রত্যয়গুলি শেষ হয়ে যায়।

অ্যাডেগিয়ো যে বিবাদ-অস্থিত্তি জাগায় এবং কোনো কর্কশ স্বর যে দৈহিক সংবেদনা সৃষ্টি করে প্রকৃতিতে তা সম্পূর্ণ ভিন্ন।

অস্ত্র শ্রেণীর লেখকরা (এই শ্রেণীতে কোন্স এবং শিল্পতত্ত্ব লেখকরা অন্তর্ভুক্ত) মনস্তাত্ত্বিক হুক্তির অবতারণা ক'রে সংগীতের রোগনিরাময়-শক্তির ব্যাখ্যা ক'রে থাকেন। তাঁদের হুক্তি এই—সংগীত ভাবাবেগ জাগায়, তাতে স্নায়ুতন্ত্র ভীষণভাবে উত্তেজিত হয় এবং স্নায়ুতন্ত্রের তীব্র উত্তেজনা ব্যাধিগ্রস্ত অঙ্গে স্বাস্থ্যপ্রদ প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করে। এই ধরনের হুক্তির নৈসর্গিক অসঙ্গতি এত স্পষ্ট যে দেখিয়ে দেওয়ার প্রয়োজন নেই, কিন্তু এইসব ভাববাদী মনস্তাত্ত্বিকরা, বস্তুবাদী চিন্তার বিরুদ্ধতা ক'রে এবং শারীরবৃত্তের সত্যকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা ক'রে এই হুক্তিকে এতদূরে টেনে নিয়ে গেছেন যে শ্রবণস্নায়ুর সঙ্গে অস্ত্রাস্ত্র স্নায়ুর সম্পর্কে পর্যন্ত অস্বীকার করেছেন হোয়াইট (Whyte) নামক জনৈক ইংরেজের প্রমাণের উপর নির্ভর ক'রে। এই অস্বীকৃতির ফল দাঁড়াচ্ছে এই যে শ্রবণেন্দ্রিয় যে প্রত্যয় সৃষ্টি হচ্ছে, সমগ্র দেহে তা সঞ্চারিত হতে পারছে না।

সংগীতের সাহায্যে প্রের বিবাদ ক্রোধ আনন্দ প্রভৃতি নির্দিষ্ট ভাবাহুত্ব জাগানো যার তথ্য হিতকর উত্তেজনা দ্বারা রোগ নিরাময় করা যায়, এই ধারণাটি নিশ্চয়ই অসম্ভব ধারণা নয়। 'গোল্ডবার্গ-এর বৈদ্যতত্ত্বক শিকল' সম্বন্ধে অতিবিখ্যাত বৈজ্ঞানিকদের অস্ত্রতম বৈজ্ঞানিক যে কথাটি বলেছিলেন এই ধারণাটি সেই কথাটাই সব সময় মনে করিয়ে দেয়। তিনি বলেছিলেন—বৈদ্যাতিক প্রবাহ রাগ প্রেরণিত করতে পারে কি না তা প্রমাণিত না হ'লেও এই বিষয়টি নিঃসন্দেহে প্রমাণিত হয়েছে যে গোল্ডবার্গ-এর শিকল বৈদ্যাতিক প্রবাহ

উৎপন্ন করতে অক্ষর। ‘সংগীতের ডাক্তারদের’ ক্ষেত্রে প্রয়োগ করলে কথাটা এমন দাঁড়াবে—এ হয়ত সম্ভব যে বিশেষ বিশেষ আবেগ শারীরিক পীড়ায় কিছুটা পরিবর্তন ঘটাতে পারে কিন্তু সংগীতের সাহায্যে ইচ্ছাহুসারে নির্দিষ্ট আবেগ উদ্ভিক্ত করা যায় এ অসম্ভব ব্যাপার।

মনস্তাত্ত্বিক এবং শারীরবৃত্তিক—উভয় মতবাদই এই বিষয়ে একমত যে তাঁরা প্রাণাধীন পক্ষ থেকে অধিকতর প্রাণাধীন সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন এবং বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে ঐ সিদ্ধান্তের প্রয়োগ হয়েছে সবচেয়ে বেশি প্রাণাধীন। কোনো কোনো চিকিৎসা-পদ্ধতিকে নৈসর্গিক বৃত্তির ভিত্তিতে সমর্থন করলেও করা যেতে পারে, কিন্তু এ পর্যন্ত শোনা যায়নি যে কোনো ডাক্তার অরবিকার থেকে রোগীকে মুক্ত করার জন্ত মেয়ারবিয়ার-এর ‘প্রফেট’ তুনতে পাঠিয়েছেন অথবা অস্ত্র-চিকিৎসকের ছুরির পরিবর্তে রোগ সারাতে ফরাসী বিঘলতা ব্যবহার করা হয়েছে।

সংগীত দেহের উপর যে ক্রিয়া করে তা স্বল্পমতঃ তত শক্তিশাল বা নিশ্চিত বা মনস্তাত্ত্বিক ও শৈল্পিক—ভাবাহুসঙ্গ—নিরপেক্ষ নয়, অথবা তত নিয়ম-নিয়ন্ত্রিত নয় যাতে তাকে আরোগ্যবিধায়ক ব’লে গণ্য করা যেতে পারে।

সংগীতের সাহায্যে যে যে ক্ষেত্রে রোগ নিরাময় করা হয়, তাদের ব্যতিক্রম ব’লেই ধরতে হবে এবং এই সাকল্যের মূলে একমাত্র সংগীতই থাকে না অত্যন্ত বিশেষ কারণও থাকে ; অনেকক্ষেত্রে রোগীর বাতিকেই একমাত্র কারণরূপে কাজ করে। এ খুবই তাৎপর্যপূর্ণ যে, যে একটি ক্ষেত্রে সংগীত আরোগ্যবিধায়ক হয়, সে হচ্ছে উন্মাদের চিকিৎসা এবং তার ভিত্তি হচ্ছে প্রধানতঃ সংগীত-সংবেদনার মনস্তাত্ত্বিক দিকটি। উন্মাদরোগের আধুনিক চিকিৎসায় সংগীত প্রয়োগ ক’রে যে তুলস পাওয়া যায় তা অবিদিত ঘটনা। এই সাকল্যের কারণ স্বাভাবিক আঘাত অথবা আবেগের উদ্বেগন নয়, কারণ সংগীতের নিষ্কর এবং প্রকৃতকর প্রভাব। যে প্রভাব মনকে মুগ্ধ করে এবং তুলিয়ে রাখে—অন্ধকার এবং ব্যাধি—উত্তেজিত মনে আধিপত্য বিস্তার ক’রে থাকে। এ কথা সত্য বটে যে রোগী সংগীতের কলাকৌশলের দিকের চেয়ে কানে যেটুকু ভালো লাগে সেইটুকুই বেশি শোনে কিন্তু তবু যদি সে মনোযোগ নিবদ্ধ করতে সক্ষম হয়, তাহলে শৈল্পিক আনন্দ—অবশ্য অল্প পরিমাণেই—উপভোগ করার যোগ্যতাকেই প্রমাণিত করে।

এখন প্রশ্ন—সংগীতের পরিচ্ছন্ন জ্ঞানলাভে এইসব সংগীত দ্বারা চিকিৎসা-ব্যাপার

কি পরিমাণে সাহায্য করে? অরণ্যভীতকাল থেকে বা লক্ষ্য করা গেছে— সেইটিকেই তারা সত্য ব'লে ঘোষণা করে— প্রমাণ করে এবং এই কথাই সংগীত যে অহুত্ব ও আবেগ জাগায় তার সঙ্গে সর্বদাই দৈহিক উত্তেজনা মিশে থাকে। সংগীত যে আবেগ সৃষ্টি করে তার বড় একটা অংশ দেহজাত—এ কথা একবার স্বীকার করলে এও স্বীকার করতে হয় যে এই ব্যাপারের সঙ্গে স্নায়বিক ক্রিয়ার ঘনিষ্ঠ যোগ আছে ব'লেই তাকে এই দিক থেকেই অর্থাৎ দেহের দিক থেকেই, পর্যালোচনা করতে হবে। অতএব কোনো সংগীতকারই আবেগ ও সঙ্গীতের সম্পর্ক সম্বন্ধে শারীরবৃত্তিক গবেষণার অতিসাম্প্রতিক ফলের সঙ্গে পরিচিত না হওয়া পর্যন্ত এই সমস্তার বৈজ্ঞানিক সমাধান আশা করতে পারবেন না।

আমাদের অহুতির উপর ক্রিয়া করতে গেলে স্মরণে যে পথে এগোতে হবে তা যদি আমরা অহুসরণ করি, তাহলে আমরা মোটামুটি ঠিকভাবে দেখতে পারি এই যে, তা স্পন্দনশীল বস্তু থেকে শ্রবণস্বায়ুতে যাচ্ছে। এ বিষয়ের গবেষণায় বিশেষভাবে হেল্মহোলৎস-এর আবিষ্কারকে ধন্যবাদ জানাতে হয়। এই আবিষ্কার তাঁর 'লেহরে কন্ ডেন টোনেস্পকিনডুসেন'-নামক রচনায় লিপিবদ্ধ রয়েছে। ক্রতি-বিজ্ঞান অতি পরিচ্ছন্নভাবেই প্রমাণ করেছে যে কোনো বাহ্যিক অবস্থার অধীনে, সাধারণতঃ ধ্বনি-সংবেদন, এবং বিশেষতঃ কোনো বিশেষ ধ্বনির সংবেদন সম্ভব। অঙ্গসংস্থান-বিজ্ঞা অণুবীক্ষণ যন্ত্রের সাহায্যে ক্রতিযন্ত্রের অতি সূক্ষ্ম এবং উচ্চ সংগঠনকে প্রকাশিত করছে।

পরিশেষে, শারীরবৃত্ত যদিও এই অতিশয় সূক্ষ্ম এবং সূক্ষ্মগঠন উচ্চ বিশ্বরকে নিয়ে প্রত্যক্ষভাবে পরীক্ষানিরীক্ষা করতে পারেনি, তবু কিছু পরিমাণে এর ক্রিয়াপদ্ধতি নির্ধারণ করতে সমর্থ হয়েছে এবং আরো বেশি কিছু পরিমাণে হেল্মহোলৎস-প্রত'পাদিত যন্ত্রের দ্বারা ব্যাখ্যা করেছে তথা, যে প্রক্রিয়া দ্বারা আমরা ধ্বনি সম্বন্ধে শারীরবৃত্তগতভাবে সচেতন হই, সেই সমগ্র প্রক্রিয়াটি বোধগম্য ক'রে তুলেছে। এমন কি, এই সব সীমা ছাড়িয়েও বেকেন্জে প্রকৃতি-বিজ্ঞান শিল্পতত্ত্বের ঘনিষ্ঠ সংস্পর্শে এসেছে, সে-ক্রমেও হেল্মহোলৎস-এর 'ধ্বনিব্যবস্থা-তত্ত্ব' (theory of consonance) এবং ধ্বনিসাম্য-তত্ত্বদ্বারা আলোকিত হয়েছে। অতি অল্পকাল আগেও এই এলাকা রহস্যচ্ছন্ন ছিল। কিন্তু দূর্ত্যগ্যক্রমে এইটুকুই আমাদের জ্ঞানের পরিধি। সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অংশ হচ্ছে এই যে শারীরিক প্রক্রিয়ার দ্বারা ধ্বনি-সংবেদনা অহুত্বভিত্তি মানসিক অবস্থার পরিবর্তিত হয়, তা আজও

অব্যাখ্যাত এবং চিরকালই অব্যাখ্যাত থাকবে। শারীরতত্ত্ববিদরা জানেন, আমাদের ইজির শব্দ ব'লে থাকে গ্রহণ করে, তা বস্তুতঃ স্নায়ুপদার্থের মধ্যে আণবিক আন্দোলন বা গতি। স্নায়ুকেই সম্বন্ধে এ কথা বত প্রযোজ্য, প্রতিসাধক স্নায়ু সম্বন্ধে তার চেয়ে কম প্রযোজ্য নয়। তাঁরা আরো জানেন যে প্রতিসাধক স্নায়ুর তন্ত্রীগুলি অস্ত্রান্ত্র স্নায়ুর সঙ্গে যুক্ত থাকে এবং সেগুলিতে গৃহীত উত্তেজনাকে সঞ্চারিত করে এবং শ্রবণেন্দ্রিয় মধ্য-মস্তিষ্কের ও নিম্ন-মস্তিষ্কের সঙ্গে-বাগবন্ধের সঙ্গে, ফুসফুস এবং অন্তঃকরণের সঙ্গে যুক্ত। অবশ্য, কি বিশেষ রীতিতে এই সকল স্নায়ুগুলিকে সংগীত উদ্দীপিত করে তা তাঁরা জানেন না এবং কত বিভিন্ন রীতিতে সংগীতের কয়েকটি উপাদান—যেমন সুর, হৃদ, বস্ত্রধ্বনি বিভিন্ন স্নায়ুর উপরে কাজ করে তাও তাঁরা জানেন না। সুরধ্বনির সংবেদনা কি প্রতিসাধক-স্নায়ুর-সঙ্গে-যুক্ত সমস্ত স্নায়ুতেই সঞ্চালিত হয় অথবা তাদের কয়েকটিতে? কত তীব্রতার সঙ্গে? কোন্ সাংগীতিক উপাদান বিশেষতঃ মস্তিষ্কে এবং কোনগুলি ছদ্দপিণ্ড ও ফুসফুসের সঙ্গে যুক্ত স্নায়ুগুলিকে উদ্বেজিত করে? নৃত্য-সংগীত বুঝকদের মধ্যে (যাদের প্রবৃত্তি সামাজিক বিধিনিষেধ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয় না) সমগ্র দেহের দোলন সৃষ্টি করে, বিশেষতঃ পায়ের দোলন সৃষ্টি করে—এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। একদেশদর্শী না হয়ে কিছুতেই আমরা বুদ্ধসংগীতের বা নৃত্যসংগীতের শারীরিক ক্রিয়া অস্বীকার করতে পারব না এবং তার ক্রিয়াফলকে নিহক মনস্তাত্ত্বিক ভাবাবেগ বলতে পারব না। এর মনস্তাত্ত্বিক দিকটি—নৃত্যজাত পূর্বোপলব্ধি আনন্দের স্মৃতি—ব্যাপারটিকে বুঝতে সাহায্য করে বটে কিন্তু বিচ্ছিন্নভাবে দেখলে এ ব্যাখ্যা করতে পারে না। নৃত্যগীত ব'লেই পা নড়ে না, পা'কে নড়ার ব'লেই এ নৃত্যগীত। অপেরা-প্রেক্ষালয়ে গিয়ে চার পাশে লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, মহিলারা সতেজ বা মনমাতানো সুর শুনে অজান্তসারেই মাথা ঝুলিয়ে তাল দিচ্ছেন, কিন্তু 'অ্যাডেগিয়োর' (Adagio) বেলায়, তা বতঃ চিন্তাকর্ষক এবং সুরময়ই হ'ক না কেন, তাঁরা তা করেন না। এ থেকে কি আমরা এই অনুমানই করব যে কোনো কোনো সাংগীতিক উপকরণ, বিশেষতঃ হৃদ্যোপকরণ ক্রিয়াসাধক স্নায়ুদের এবং অস্ত্রান্ত্র জ্ঞানসাধক স্নায়ুদের উত্তেজিত করে? কোনগুলি আগেরটিকে, কোনগুলি পরেরটিকে উত্তেজিত করে?

সংবেদনা-স্থান ব'লে বা প্রদানতঃ পরিচিত, সেই 'সোলার প্রেক্সাস'ই কি বিশেষভাবে সংগীতের দ্বারা উত্তেজিত হয়? অথবা 'সিম্প্যাথেটিক গ্যাংগলিয়া'

উদ্ভেজিত হয়? কেন একটি ধ্বনি আমাদের কানে কর্কশ ও কড়া লাগে, অন্যটি পরিচ্ছন্ন এবং শ্রুতিমধুর হয়, শ্রুতিবিজ্ঞান তা বিচার করে, একটা ধ্বনি আর একটা ধ্বনিকে নিয়মিতভাবে কি অনিয়মিতভাবে অহুসরণ করছে তার হিসাবে। আবার অনেকগুলি যুগপৎ-সঙ্গিতগত ধ্বনি কখনও ধ্বনিসঙ্গতির কখনও ধ্বনিবৈষম্যের সৃষ্টি ক'রে তার কারণ নির্দেশ করে দ্রুত অথবা বিলম্বিত স্বরাঘাত (বিট্‌স্) পরস্পরার মধ্যে। অপেক্ষাকৃত সরল ধ্বনি সংবেদনের ব্যাখ্যা শিল্পতত্ত্বজিজ্ঞাসুদের সম্বল করতে পারে না; ধ্বনি যে অহুত্বের সৃষ্টি করে তাঁরা তার ব্যাখ্যা দাবি করেন এবং এই প্রশ্নই করেন কেমন ক'রে এক ধরনের সুরেলা ধ্বনিপরম্পরা বিবাদের অহুত্ব জাগার এবং অন্য প্রকার সুর আনন্দের অহুত্ব জাগার? বিভিন্ন বস্তুর মধুর বাজনা শুনে আমাদের মনে যে হ্রস্বতার এবং পরস্পরবিরুদ্ধ অহুত্ব জাগে তা কোথা থেকে জন্মে?

যতদূর আমরা জানি এবং বুঝতে পারি শারীরতত্ত্ববিদরা এ প্রশ্নের কোনো সমাধানের পথ বাতলে দিতে পারেন না। আর তাঁদের কাছে সে আশা করলে চলবেই বা কেন? কারণ তাঁরা এটুকুও বলতে পারেন না কেন শোকে আমরা কাঁদি, কেন আনন্দে আমরা হাসি, আসলে শোক ও হর্ষ কি তাঁরা তাই-ই জানেন না। অতএব যে ব্যাখ্যা বিজ্ঞান দিতে অক্ষম, সেই ব্যাখ্যার জন্ত আমরা বিজ্ঞানের শরণাপন্ন হব না।

এ কথা অবশ্য সত্য যে, সংগীত যে আবেগ জাগায় তার প্রত্যেকটির কারণ, প্রবণপ্রতীতিজনিত বিশেষ ধরনের স্নায়বিক ক্রিয়ার মধ্যেই প্রধানতঃ নিহিত, কিন্তু কি ক'রে শ্রুতিসাধক স্নায়ুর উদ্ভেজনা (তার উৎসও আমরা চিনি নে) একটা নির্দিষ্ট ভাবাবেগে রূপান্তরিত হয়, কি ভাবে শারীরিক সংবেদন বা প্রতীতি মানসিক অবস্থার পরিণত হয়, শেষ পর্যন্ত সংবেদন আবেগে পরিণত হয়—এ সবই এক রহস্যময় সেতুর পরপারে রয়েছে এবং কোনো দার্শনিকই এই সেতু অতিক্রম করতে পারেননি। এই এক মহাসমস্যাই অসংখ্যরূপে বিরাজ করছে: দেহ ও মনের যোগ। এই বাহ্যকরী রাক্ষসী (ফিনক্স) কোনোকালেই নিজেকে সমুদ্রে নিক্ষেপ করবে না।

সংগীতের শারীরবৃত্তগত দিক নিয়ে গবেষণা ক'রে যত কিছু আবিষ্কৃত হয়েছে, শ্রুতিগত প্রতীতির বর্ধার বরূপ জ্ঞানার পক্ষে তা খুবই প্রয়োজনীয় এবং সে ব্যাপারে এখনও অনেক কিছু করার আছে। কিন্তু আমাদের প্রধান আলোচ্য সংগীতের

ক্বেজে তাদের সম্বন্ধে বতটুকু আমরা জেনেছি, তার বেশি বোধ হয় আমরা কখনই জানতে পারব না।

সংগীতশিল্পতত্ত্বে এই আবিষ্কারের ফল প্রয়োগ করতে গিয়ে আমাদের এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছতে হয় যে, যে সব তত্ত্ববিদ উল্লিখিত আবেগের ভিত্তির উপর সংগীত-সৌন্দর্যকে স্থাপিত করেন, তারা অতি-অনিশ্চিত ভিত্তিভূমির উপরে প্রাসাদ গড়তে চান, কারণ তাঁরা এর সংযোগের প্রকৃতি সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অজ্ঞ, সুতরাং তাঁরা কেবল অহুমান এবং উৎকলনাকেই প্রেরণ দিতে পারেন। অহুভূতির ভিত্তির উপর দাঁড় করিয়ে সংগীতের ব্যাখ্যা কলা অথবা বিজ্ঞান কারো কাছেই গ্রাহ্য হতে পারে না।

কোনো সমালোচক সংগীত শোনার পরে তার মনে যে আবেগ জন্মে গেছে আবেগের বর্ণনা দ্বারা সংগীতের উৎকর্ষ এবং বিষয়বস্তুর গুণাগুণ বিচার করেন না, অথবা আবেগকে বিচারের প্রারম্ভিক বিষয় হিসাবে গণ্য ক'রে ছাত্রদের মনে কোনো আলোকপাত করতে পারেন না। এটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ। বিশেষ চণ্ডের সুরের সঙ্গে বিশেষ ধরনের অহুভূতির যোগ আছে, এটা যদি সুপ্রমাণিতই হ'ত—অনেকে মনে করেন যোগটি প্রতিপাদিতই—তাহলে নবীন সুরকারকে তাঁর শিল্পসাধনার চরম সিদ্ধিতে পৌঁছে দেওয়া খুবই সহজসাধ্য ব্যাপার হ'ত। এক্সপেচ্টা বাস্তবে করাও হয়েছে। বেষ্টগন্ তাঁর 'ফোল্কোম্মেনের কেপেল্ মেইস্তের' গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে এই বিষয়ে আলোচনা করেছেন এবং কি ক'রে গর্ব, বিনয় এবং অজ্ঞান ভাবাবেগকে সংগীতে অনুদিত করা যায় তা দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন “দীর্ঘ প্রকাশ করতে সুরের মধ্যে ভয়াবহতা গভীরতা এবং বিবাদ সঞ্চার করা দরকার”। বিগত শতাব্দীর আর একজন লেখক হেইমচেন, তাঁর ‘জেনেরালবাস’-এ, আট পৃষ্ঠা ব্যয় করেছেন, সংগীত যে উপায়ে “উদ্ধত, ক্রুদ্ধ, বৃথাগর্বি, ভীক্স অথবা প্রেমার্ত মনের অহুভূতি”কে প্রকাশ করবে তার দৃষ্টান্ত দেওয়ার জন্ত। এই উক্ত মতের চরম রূপ প্রকাশিত হয় যখন পাকপ্রাণী গ্রন্থের মতো স্রজ দিয়ে নির্দেশ দেওয়া হয়—ধর...ইত্যাদি; অথবা ডাক্তারি ব্যবস্থাপত্রের মতো ‘আর’ (R)। এই সব চেষ্টা থেকে বড় শিক্ষা পাওয়া যায় এই যে শিল্পের বিশেষ স্রজগুলি সর্বদাই অতি-অব্যাপ্ত অথবা অতি-অতিব্যাপ্ত।

সংগীতের দ্বারা আবেগ উদ্দীপিত করার জন্ত যে সব বিখ্যা স্রজ করা হয়েছে তাদের সঙ্গে শিল্পতত্ত্বের সম্পর্ক ততটুকুই কম, বতটুকুই কম এই সিদ্ধান্তটির সঙ্গে—

সংগীত যে কল সৃষ্টি করে তা বিগুহ্ব শৈল্পিক নয়, তার অবিচ্ছেদ্য একটি অংশ প্রকৃতিতে শারীরিক। শৈল্পিক ব্যবস্থাপত্রের উদ্দেশ্য হবে সংগীতকারকে সংগীতে সৌন্দর্য সৃষ্টি করতে শেখানো, শ্রোতাদের মধ্যে বিশেষ কোনো আবেগ সৃষ্টি করতে শেখানো নয়। কার্যক্ষেত্রে এই সূত্রগুলি কত নিফল, কার্যকরী হতে গেলে কি বাহুশক্তি তাদের থাকা চাই, তা বিচার ক'রে দেখলেই ভালোভাবে প্রমাণিত হবে। কারণ, যদি আমাদের অহুত্বের উপর প্রত্যেকটি সংগীত-উপকরণের প্রভাব অনিবার্য এবং সুনির্দেশই হয়, তাহলে আমরা পিয়ানোর পর্দাগুলিকে যেভাবে বাজাই ঠিক সেইভাবেই শ্রোতার মনকেও বাজাতে পারতাম। যদি ধ'রেও নেওয়া যায় যে এ সম্ভব, তাহলেও প্রশ্ন থাকে তা দিয়ে কি সংগীতের উদ্দেশ্য সাধিত হয়? এই প্রশ্নই একমাত্র ষাঁটি প্রশ্ন। এর উত্তরে 'না' ছাড়া আর কিছুই বলা যায় না। শুধু সুরসৌন্দর্যই হচ্ছে সেই যথার্থ শক্তি যা সুরকার প্রদর্শন ক'রে থাকেন। সুরসৌন্দর্যকেই কাণ্ডারী ক'রে তিনি নির্বিঘ্নে কালভরঙ্গ পার হয়ে যান; সেখানে আবেগ-উপকরণটি ভরাডুবি থেকে তাকে রক্ষা করতে পারে না।

সংগীতের দ্বারা উদ্ভিক্ত আবেগের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য কি এবং ঐ আবেগ প্রকৃতিতে আসলে শৈল্পিক কি না—আলোচ্য দু'টি বিষয়ের নিষ্পত্তি একটি বিষয়ের স্বীকৃতির উপরে নির্ভর করছে এবং সেই বিষয়টি হচ্ছে—আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর তীব্র ক্রিয়া। এই ব্যাপারটিই ব্যাখ্যা করে, কতখানি শক্তি নিয়ে এবং প্রত্যক্ষভাবে সংগীত আবেগ উদ্দীপিত করতে সক্ষম।

সংগীতের ক্রিয়া শরীরের উপর বেশি, তত তা অশৈল্পিক—এ সিদ্ধান্তের বিপরীত কিছু চিন্তা করলে ঠিক হবে না। সংগীতের সৃষ্টি এবং ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে আর একটি দিকেও জোর দিতে হবে এবং সেই দিকটি—সংগীত বিশেষভাবে আবেগ উদ্দীপিত করে—এই চিন্তার বিরোধী এবং অস্তিত্ব শিল্পের ক্ষেত্রেও সমানভাবে লক্ষ্যীয়। এই বিষয়টি হচ্ছে বিগুহ্ব ধ্যানক্রিয়া। পরবর্তী অধ্যায়ে সংগীতের ক্ষেত্রে এই বিগুহ্ব ধ্যানের বিশেষ কার্যকারিতা সম্বন্ধে এবং এই ধ্যানের সঙ্গে আমাদের চেতনার বিচিত্র সম্পর্ক সম্বন্ধে আলোচনা করা হবে।

পঞ্চম অধ্যায়

সাংগীতিক ধ্যান

সংগীত-শিল্পতত্ত্বের বৈজ্ঞানিক বিকাশের সবচেয়ে বড় অন্তরায় হচ্ছে অহুত্বের উপরে সংগীতের ক্রিয়াকে অহুচিত গুরুত্ব দেওয়া। এই ক্রিয়া বহু প্রবলতর হয়, ততই তাকে সাংগীতিক সৌন্দর্যের প্রমাণ বলে প্রশংসা করা হয়। কিন্তু আমরা দেখেছি যে, সংগীতের সবচেয়ে প্রবল প্রতিক্রিয়া প্রধানতঃ শ্রোতার শারীরিক উত্তেজনাক্রমেই দেখা দিয়ে থাকে। স্নায়ুতন্ত্রকে গভীরভাবে আলোড়িত করার যে শক্তি সংগীতের আছে, তার উৎস মনোরঞ্জন ও মনঃকল্পিত শিল্পরূপটি নয়, তার উৎস যে উপাদান নিয়ে সংগীত কাজ করে এবং যে উপাদানকে প্রকৃতি শারীর-বৃত্তিক পৰ্যায়ের নিগূঢ় এক প্রকার সাধাৰ্য্য দান করেছে, সেই উপাদানটি। সংগীতের সেই আদিম উপাদান—ধ্বনি এবং গতি-ই, সংগীত-রসিকদের অসতর্ক অহুত্বের জন্ত শিকল গঠন করে এবং ঐ শিকলের ঝনঝনানি সংগীত-রসিকদের খুবই প্রিয়। আবেগের সঙ্গে সংগীতের যে বাস্তবিক বন্ধন আছে তাকে আমরা শিথিল করতে চাইনে, কিন্তু ঐ আবেগ বা ধ্যানক্রিয়ার সঙ্গেও বেশি-কম বর্তমান থাকে, ততক্ষণই শৈল্পিক মূল্যের অধিকারী হয় বতক্ষণ আমরা তার শৈল্পিক উৎপত্তি সম্বন্ধে অবহিত থাকি, অর্থাৎ বতক্ষণ আনন্দ সম্পূর্ণরূপে একটি স্নন্দর বস্তু দেখা থেকে পাওয়া যায় এবং স্নন্দর বস্তুটি বিশেষ রূপের মধ্যেই নিহিত।

যেখানে এই চেতনা অবর্তমান, সেখানে শিল্পকর্মটিকে ধ্যান করার সময় আমরা অস্ত্র কিছুই প্রভাবাধীন হয়ে পড়ি। যেখানে মন ধ্বনির বিত্ত্ব পাদার্থিক উপাদান দ্বারা অপগত হয়, সেখানে এই ধরণের প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করার শিল্পের গর্ব করার মত বস্তু নিজের কমই থাকে। এইভাবে বীরা সংগীত শোনেন অথবা অহুত্ব করেন, তাঁদের সংখ্যাই বেশি। এই নিজস্ব গ্রহণের অবস্থার তাঁরা সংগীতের মধ্যে বা আদিম উপাদান সেই উপাদানটি দ্বারাই প্রভাবিত হন এবং সুরপ্রবাহ দ্বারা সৃষ্ট এক অস্পষ্ট অহুত্ববাতীত ইঞ্জির-উদ্দীপনার স্তরে চলে যান। সংগীতের প্রতি তাঁদের যে মনোভঙ্গি দেখা দেয় তা সঙ্গীতের মনোভঙ্গি নয়, অনেকটা মনোবিকারগ্রস্তের মনোভঙ্গি। তাঁরা যেন জাগ্রতবশের অবস্থার থাকেন এবং স্নানিবর শূণ্যতার মধ্যে আত্মহারা হয়ে যান। তাঁদের মন সর্বক্ষণ কৌতুহল ও প্রত্যাশায় আবুল হয়ে থাকে।

সংগীতের মুখ্য উদ্দেশ্য আবেগ উদ্দীপিত করা—এ ধারণা যে সংগীতকার পোষণ করেন, তাঁর কাছে আমরা যদি বিভিন্ন সংগীত পরিবেশন করি—মনে করা যাক ঐ সংগীত আনন্দজনক ও চট্টল ভাবব্যঞ্জক—তবে ঐ সংগীতগুলি তাঁর মধ্যে সমান মাত্রার প্রতিক্রিয়া জাগাবে। তাঁর অসুস্থত গ্রহণ করবে সেই সামান্য উপাদানটিই বা সব সংগীতের মধ্যেই বর্তমান, কিন্তু প্রত্যেকটি রচনার বিশেষ বৈশিষ্ট্য এবং শৈল্পিক ব্যাখ্যানের বিশেষত্ব অলঙ্কিতই থেকে যাবে। অবশ্য যিনি প্রকৃত শ্রোতা তিনি সম্পূর্ণ ভিন্ন পথে চলেন। রচনার যে বিশিষ্ট রূপ ও প্রকৃতি রচনাটিকে সমজাতীয় পদার্থের মধ্যে সুস্পষ্ট ব্যক্তিত্বের ছাপ দিয়েছে, সেই রূপ ও প্রকৃতি তাঁর মনোযোগকে এমন প্রবলভাবে আকৃষ্ট করে যে, রচনাটিতে একই অথবা ভিন্ন ভাবাবেগকে প্রকাশ করা উদ্দেশ্য হয়েছে কি না এ প্রশ্নটি একটুও ভেবে দেখতে বান না। বিশিষ্ট শিল্পকর্মের বিচার না ক’রে, কেবল নৈব্যক্তিক অসুস্থতির সন্ধান করার অভ্যাস, বেশি পরিমাণে সংগীতের ক্ষেত্রেই অসুস্থত হয়ে থাকে। এর সঙ্গে তুলনা করা যায় প্রাকৃতিক দৃশ্যের উপরে আলোকপাতের অসুস্থত ক্রিয়াকে। ঐ আলো কারো কারো চোখে এমন ধাঁধা সৃষ্টি করে যে তাঁরা আলোচিত বস্তুটিকেই দেখতে পাবেন না। বিচারবিহীন, কাজেই স্বিগ্ণ ব্যাঘাত-সৃষ্টিকারী, একটা সাধারণ প্রতীতি, তাদের বিশ্লিষ্টগাঙ্গক ইন্দ্রিয়ের উপরে সজোরে নিক্ষেপ হয়।

সংগীতের গতিবিধিকে ধনিষ্ঠভাবে অহুসরণ করার পরিবর্তে এই সব অত্যাশাহীরা অর্ধজাগ্রত অবস্থার আসনে গা এলিয়ে দিয়ে থাকেন এবং নিহক ধনিপ্রবাহের দ্বারা আন্দোলিত হন। ধনির শক্তি কখনও বৃদ্ধি পেয়ে, কখনও ক’রে, কখন উদ্দীপক পর্দায় চ’ড়ে গিয়ে, কখনও ধীরে ধীরে মিলিয়ে থেবে তাদের মধ্যে এমন এক অস্পষ্ট সংবেদন-প্রবাহ তৈরি করে যাকে তাঁরা সরল বুদ্ধিতে বৌদ্ধিক ক্রিয়ার কল ব’লে কল্পনা করেন। শ্রোতাদের মধ্যে এই শ্রেণীই সবচেয়ে সহজে ভুট্ট হয় এবং এঁরাই সংগীতের মর্যাদাকে নীচু ক’রে ফেলে। এঁদের কানের সেই বিচারক্ষমতা নেই বা শিল্পসুখম্যবোধজনিত আনন্দ উপলব্ধির জন্ম আবশ্যক। একটি ভালো চুরুট খাওয়ার, সুখাত খাওয়ার অথবা উষ্ণমলে স্নান করার আনন্দ এবং একটি সংগীতের সুখম্য উপলব্ধির আনন্দ একই। কারো অলস ও উদাসীন মনোভাজিতে এবং কারো কারো উন্মত্ত উল্লাসে একই নীতি সক্রিয় এবং তা হচ্ছে সংগীতের আদিম উপাদানজাত আনন্দ।

প্রসঙ্গতঃ বলছি, যে সমস্ত শ্রোতা বোধের পরিভূষ্টির পরিবর্তে ভাবাবেগের উল্লেখ বেশি কামনা করেন, তাঁদের জন্য আধুনিককালে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ সংগীতের চেয়েও শক্তিশালী জিনিস আবিষ্কৃত হয়েছে ; আমরা ‘ইথর’ এবং ‘ক্রোরোকর্ম-এর’ কথা বলছি। এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই, এই সকল সংজ্ঞাবিলোপী ওষুধ আমাদের সমস্ত দেহটিকে আনন্দদায়ক ও স্বাধীন সংবেদনার যেবে আচ্ছন্ন ক’রে রাখে, তার ফলে মস্তপানের মত অসভ্য নেশার দিকে ঝুঁকে পড়ার আর কোনো প্রয়োজন থাকে না। অবশ্য একথা স্বীকার করতেই হবে যে এরও মধ্যে সাংগীতিক ক্রিয়াকল কম নেই।

এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে সংগীত প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত শ্রেণীর মধ্যেই অন্তর্ভুক্ত। তা আমাদের সহজেই মুগ্ধ করে এবং তার আশ্বাসন সৃষ্টিসচেতন স্বজনশীল মনের ভাবনার মধ্যে প্রবেশ করতে বাধ্য করে না। একাশিয়ার (acacia) তুমিই গছ, চোখ বন্ধ ক’রে স্বপ্নাবিষ্টের মত গ্রহণ করা যেতে পারে, কিন্তু মানববুদ্ধির সৃষ্টি গ্রহণ করতে স্বতন্ত্র মনোভঙ্গিই আবশ্যক, অবশ্য যদি না আমরা তাকে উদ্দীপক বস্তুর স্তরে নামিয়ে নিয়ে যাই। সংগীতে এটা বস্তু সহজে সম্ভব হয়, অজ্ঞাত শিল্পে তত সহজে সম্ভব হয় না ; কারণ, সংগীতের যেটি উপাদান তাকে বিনাবোধে উপভোগ করা সম্ভব। অজ্ঞাত শিল্পের স্বামী ফলের তুলনায় ধ্বনির পলাতকা প্রকৃতি তাৎপর্যপূর্ণভাবেই স্বাক্ষর-ক্রিয়াটির কথাই আমাদের মনে করিয়ে দেয়।

আমরা একটি সুরকে দেহের ভিতর নিতে পারি, কিন্তু একটি ছবিকে, একটি নির্বাক ছবিকে অথবা একখানি নাটককে তা করতে পারিনে। এই কারণেই অল্প কোনো শিল্পকে এতখানি অবাস্তব কাজে লাগানো যায় না। এমন কি একটি সর্বোৎকৃষ্ট সংগীতকেও ভোজসভায় পরিবেশন করা যেতে পারে এবং অপাচ্য খাদ্যকে পরিপাক করার ব্যাপারে কাজে লাগানো যেতে পারে। সংগীত একই সঙ্গে সব শিল্পের চেয়ে বেশি অনিবার্য এবং বেশি প্রশ্রয়প্রাপ্ত। দয়জার ব্যারেল অর্গান বেজে উঠলে আমরা তখনতে বাধ্য হই, আবার মেডেলশোন-রচিত ‘সিমকোনি’ও আমাদের মধ্যে গীত-রসাস্বাদন জাগাতে সক্ষম হয় না।

সংগীত শ্রবণের এই আপত্তিকর রীতি অবশ্য সেই স্থল আনন্দেরই সাক্ষ্য যে আনন্দ অশিক্ষিত জনসাধারণ বিভিন্ন শিল্পের বস্তু-উপকরণ থেকে লাভ ক’রে থাকে, অল্পপক্ষে এর ভাবের দিকটি ব্যক্ত হয় শুধু সৃষ্টিমের লোকের অস্বীকৃতি বোধশক্তিরই

কাছে। সংগীতের অশৈল্পিক ব্যাখ্যা যে যথাকথিত বস্তু-উপাদান থেকে, স্বনিপুণতার বৈচিত্র্য-প্রাচুর্য থেকে পাওয়া যায় তা নয়, পাওয়া যায় তাদের অস্পষ্ট সমষ্টিগত কলরূপ যে অনির্বচনীয় অহুত্বের সৃষ্টি হয় সেই অহুত্ব থেকে। এ থেকেই বুঝতে পারা যায়, সংগীতের রূপ ও বিষয়বস্তু সম্পর্কে বৌদ্ধিক উপাদান কেন এত বিশিষ্ট স্থান অধিকার করে আছে। যে ভাবাবেগ সংগীতটিতে পরিব্যাপ্ত থাকে তাকেই অভ্যাসবশে রচনার চাল, ভাব এবং আত্মা বলে মনে করা হয়, অল্পপক্ষে স্বনির্দিষ্ট পারস্পর্যের মৌলিক ও শৈল্পিক সংযোগ বা বিভাসকে বলা হয়, রূপ বা আধার—অনিশ্চিত-গ্রাহ্য ভাবের বাস্তব আচ্ছাদন; কিন্তু রসিক বোঝা ধরতে ও বুঝতে চেষ্টা করেন, প্রতিভাবান শিল্পীর রচনার মধ্যে যে সুরকর্ম থাকে সেই কর্মের রূপটিকেই; নির্বিশেষ ভাবাবেগের অস্পষ্ট অহুত্বটি নয়, এই সকল বাস্তব রূপকল্পনাই রচনার আত্মা। রূপই (রাগরূপ) সংগীতের প্রকৃত বিষয়বস্তু, বস্তুতঃ আসল সংগীত। তথাকথিত বিষয়বস্তু অর্থাৎ ভাবাবেগ থেকে এ স্বতন্ত্র। এই ভাবাবেগ সংগীতের বিষয়বস্তু বা রূপ কোনোটিই নয়, একটা প্রতিক্রিয়া মাত্র। তেমনি, বাকে নিছক বস্তু বলে, সঞ্চারণ করার মাধ্যম বলে মনে করা হয় তা একটি চিন্তাশীল মনের সৃষ্টি, অল্পপক্ষে বাকে বিষয়বস্তু বলে ধরা হয়, সেই আবেগ-কলঙ্কতি স্বনির্দিষ্ট পদার্থবর্ধের অন্তর্গত, এবং তার অধিকাংশই শারীরবৃত্তের স্রবের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

উল্লিখিত আলোচনা সংগীতের তথাকথিত 'নৈতিক কলঙ্কতি'র বর্ধার মূল্য নির্ধারণে আমাদের সাহায্য করে। এই 'নৈতিক কলঙ্কতি' 'শারীরিক কলঙ্কতি'র অন্ততম উজ্জ্বল বৃত্তাংশ বলে জাহির করা হয়ে থাকে এবং প্রাচীন লেখকরা এসবকে বহুবার বহু কথা বলেছেন। এই অর্থে সংগীত স্মরণ বস্তু হিসাবে লেশমাত্র আবাদিত হয় না, কারণ সংগীত প্রকৃতির জান্তব শক্তির মত ক্রিয়া করে এবং নিরর্থক কাজ করতে আমাদের উত্তেজিত করে। অতএব এর কাজ হয় বর্ধার শৈল্পিক উপভোগের সম্পূর্ণ বিপরীত ব্যাপার।

বলা বাহুল্য, সংগীতের তথাকথিত 'নৈতিক কলঙ্কতি' এবং বহুবীকৃত 'শারীরিক কলঙ্কতি'র মধ্যে অনেক পরিমাণে মিল আছে। যে অধরণের গান শুনে সবটা খণই মনু ব'লে দেয়, সেই বার বার তাগিদদাতা উত্তরণ, এবং যে 'ওয়াল্‌জ' (Waltz) নৃত্যের সুর শুনে হঠাৎ আসন ছেড়ে উঠে নাচতে থাকে, সেই ব্যক্তি, একই প্রতিক্রিয়ার অধীন। পূর্বোক্ত ব্যক্তি সুরমল্লি ও রাগের স্মরণ উপাদান

যারা বিচলিত হয়, শেখোক্ত ব্যক্তি বিচলিত হয় হৃদয়ালয়ের স্পর্শগ্রাহ উপাদানের দ্বারা। হৃদয়ের কেউই স্বাধীন ইচ্ছায় কাজ করে না, কেউই উন্নততর মানসিক ক্রিয়া বা নৈতিক সৌন্দর্য দেখে অভিভূত হয় না; অভিভূত হয় প্রবল স্নায়বিক উত্তেজনার ফলে। মদে যেমন জিহ্বাকে শিথিল ক'রে দেয়, সংগীতেও তেমনি পাঁ অথবা হৃদয় টলিয়ে দেয়। কিন্তু এই সব বিষয়ে বিজিতের দুর্বলতাই শুধু প্রমাণিত করে। নির্বিচার, নিরুদ্ধেশ এবং উদ্দেশ্যহীন আবেগের দাস হওয়া, আমাদের ইচ্ছাশক্তি ও বুদ্ধিশক্তির সঙ্গে যার সম্পর্ক নেই এমন কোনো শক্তির দ্বারা উদ্দীপিত হওয়া, মানুষের মনের উপযুক্ত কাজ নয়। লোকে যদি শিল্পের বস্তু-উপকরণের প্রতিক্রিয়ার অভিভূত হয়ে পড়ে আত্মসংযম হারিয়ে ফেলে, তাহলে তা যেমন শিল্পের পক্ষে গৌরবের বিষয় নয়, ব্যক্তির পক্ষেও তেমনি তা আরো কম গৌরবের।

অবশ্য সংগীতের উদ্দেশ্য ঐ ধরনের প্রবণতা দিয়ে মনকে ভারাক্রান্ত করা নয়, তবে অহুভববৃত্তির উপরে সংগীতের তীব্র ক্রিয়া এক অর্থে উপভোগকে সম্ভব ক'রে তোলে। সংগীত স্নায়ু শিথিল ক'রে দেয়, সংগীত ভক্তদের নপুংসক ও নিতৈজ ক'রে তোলে—এই নিষ্কার উপর ভিত্তি ক'রেই সংগীতকে প্রাচীনকাল থেকেই আক্রমণ করা হচ্ছে।

সংগীত পরিবেশন করা হয় যেখানে 'অনির্দিষ্ট অহুভূতি' জাগানোর জন্ত এবং আবেগের খাপ্ত বোগানোর জন্ত সেখানে এ নিষ্কা খুবই বৃত্তিযুক্ত। বীটোফেন চেয়েছিলেন—সংগীত দিয়ে 'মনে আগুন জ্বালাতে'; অন্ততঃ 'এ করা উচিত'—এ ধারণা তিনি পোষণ করতেন। কিন্তু এ কি সম্ভব নয় যে, যে আগুন সংগীত দ্বারা প্রজ্বালিত ও পরিপোষিত হয়, তা মানুষের সাধারণত ইচ্ছাশক্তির ও বুদ্ধিশক্তির প্রবৃত্তিকে ব্যাহত করতে পারে ?

সংগীতের প্রভাব সম্পর্কে এই নিষাদবাক্য আমাদের কাছে নির্বিচার প্রশংসার চেয়ে অধিকতর মর্বাদাস্তক বলে মনে হয়। সংগীতের শারীরিক ক্রিয়াকল যেমন স্নায়ুতন্ত্রের বিকৃত উত্তেজনাপ্রবণতার তারতম্যের সঙ্গে বেশিকম হয়, তেমনি মানসিক নৈতিক প্রভাবও মনের এবং চরিত্রের স্থলত্বের অস্থপাতে কার্যকরী হয়। সংস্কৃতির মান যত নীচু হয়, তত এই সব ব্যক্তির ক্রিয়াকর্মতা বেশি হয়। সকলেই এ কথা জানেন যে, অসভ্যদের মধ্যে সংগীতের ক্রিয়া সবচেয়ে শক্তিশালী।

কিন্তু সংগীতশিল্পের তত্ত্ব নিয়ে যারা বিচক্ষণ হয়ে উঠেছেন তাঁরা এতে নিরুৎসাহ হন না; এমন কি প্রাণীদেরও উপরে সংগীত কি ভাবে প্রভাব বিস্তার করেছে তার

বহু দৃষ্টান্ত তারা ভূমিকাধারণ উদ্ধৃত করতে ভালোবাসেন। এ কথা সত্য, রণভেদীর ধ্বনি অশ্বের মধ্যে সাহস সঞ্চার করে এবং যুদ্ধের আগ্রহ বৃদ্ধি করে, বেহালা ভল্লকের মধ্যে নাচের প্রবণতা জাগায় এবং বেহালার মনমাতানো সুরের সঙ্গে সঙ্গে ক্ষুদ্রকায় মাকড়সা এবং বিরাটকায় হাতীও দেহ দোলায়। কিন্তু কথা হচ্ছে এদের দলে থেকে সংগীতরসিক হওয়া কি খুব একটা সম্মানের বিষয়? পণ্ডদের এই সব কৃতিত্বের পর আসে মানুষের কৃতিত্বের কথা। এদের অধিকাংশই হচ্ছে মর্দান আলেকজান্ডার সম্বন্ধে যে গল্প প্রচলিত আছে তার মত। টিমোথিউস-এর বাঁশি শুনে আলেকজান্ডার ক্রিপ্ত হয়ে উঠেছিলেন এবং একটি গানের প্রভাবে আবার শান্ত হয়েছিলেন। আলেকজান্ডার-এর চেয়ে কম খ্যাত ডেনমার্ক-এর রাজা এরিকাস বোনাস সংগীতের প্রভাব পরীক্ষা করার জন্য বিখ্যাত একজন সংগীত-শিল্পীকে ডেকে পাঠিয়েছিলেন, তাঁর সামনে গান করবার জন্ত। অবশ্য অস্ত্রশস্ত্র সব নাগালের বাইরেই রেখেছিলেন। গায়ক তাঁর সুরের আরোহ-অবরোহ দিয়ে শ্রোতাদের মনে প্রথম বিবাদ জাগিয়ে তুললেন এবং অনতিবিলম্বে বিবাদে পরিবর্তন ঘটিয়ে হাসির বা হর্ষের উদ্বেক করলেন। এই হর্ষকে ক্রমে ক্রমে বাড়িয়ে উন্নততার পর্যায়ে নিয়ে গেলেন। তারপর “রাজা কক্ষ থেকে জেগে বহির্গমন করলেন, অসি ধারণ করলেন এবং পার্শ্বে দণ্ডায়মান চারজনকে হত্যা করলেন” (এলবার্ট ক্রাস্তসিয়াস; ডেন ..., লিব...৫ম ও ৩য় অধ্যায়) জেনে রাখা ভালো তিনিই আমাদের মহাত্মা এবিক।

সংগীতের এই ধরনের নৈতিক প্রভাব যদি এখনও প্রচলিত থাকে, তা হ'ল যে বাহুকল্প শক্তি দম্ভভরে নিজের গতি পেরিয়ে গিয়ে, মনের চিন্তা ও সম্বন্ধকে লেশমাত্র গ্রাহ্য না ক'রে, মানুষের মনকে বিভ্রান্ত ও প্রভাবাধীন ক'রে ফেলে সেই শক্তিকে নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে বিচার করবার জন্ত যে মানসিক স্বৈর্ষ্য অপেক্ষিত, তা পাওয়ার জন্ত অবিরাম আমাদের মধ্যে ঘৃণামিশ্রিত ক্রোধ জাগিয়ে রাখা উচিত।

সংগীতের বিখ্যাত বিখ্যাত জয়চিহ্ন অধিকাংশই অতীতকালে লাভ করা গেছে—এই যে সম্ভব তা আমাদের ঐগুলিকে শুধুমাত্র ইতিহাসের আলোকে দেখার জন্তই প্রেরণা দেয়।

এ বিষয়ে কোনো সন্দেহই নেই যে সংগীতের ক্রিয়া আমাদের উপরে যতখানি প্রাচীন জাতির উপরে তার চেয়ে অনেক বেশি প্রত্যক্ষ; কারণ সভ্যতার আদিম অবস্থার মানুষ প্রাকৃতিক শক্তির দ্বারা যত অধিকতর সহজে প্রভাবিত হয়, সভ্য

অবস্থায় অর্থাৎ যখন বুদ্ধিশক্তি ও চিন্তাশক্তি উন্নততর হয়ে উন্নীত হয়, তত সহজে প্রভাবিত হয় না। এই স্বাভাবিক স্পর্শকাতরতা গ্রীকযুগের সংগীত দ্বারা বিশেষভাবে পরিণোবিত হয়েছিল। ঐ যুগের সংগীত, আধুনিক যুগে শিল্প বলতে বা বুঝায় সে অর্থে শিল্পপদবাচ্য ছিল না। ধ্বনি ও লয় প্রায় স্বতন্ত্রভাবেই নিজ নিজ কর্তব্য সম্পন্ন করত এবং তাদের দৈন্তর্য্যিষ্ট আড়ম্বর দিয়ে আধুনিক যুগের সংগীতের সমৃদ্ধ ও সুন্দররূপের স্থান গ্রহণ করার চেষ্টা করত। ঐ সময়ের সংগীত সম্বন্ধে যা-কিছু আমরা জেনেছি তা থেকে এই সিদ্ধান্তই করা যায় যে, তার কাজ ছিল নিছক ইন্দ্রিয়কে তৃপ্ত করা—অবশ্য সেই সীমার মধ্যে থাকলেও যথেষ্ট মাত্রায় সংস্কৃত করার সুযোগ তাতে ছিল। শিল্পের আধুনিক মানদণ্ডে বিচার করলে প্রাচীন যুগে সংগীত বলে কিছু ছিল না। থাকলে তা কখনই তিরোহিত হয়ে যেত না, প্রাচীন কাব্য, ভাস্কর্য ও স্থাপত্য পরবর্তী ক্রমোন্নতিতে যতখানি গুরুত্বপূর্ণ অংশ গ্রহণ করেছে, ততখানি গুরুত্বপূর্ণ অংশই গ্রহণ করত। ধ্বনির অতিসূক্ষ্ম সম্পর্কের গভীর অধ্যয়ন বিষয়ে গ্রীকদের যে অহরাগ তা সম্পূর্ণভাবে বৈজ্ঞানিক প্রশ্ন এবং আমাদের বর্তমান আলোচনার সঙ্গে তার কোনো সম্পর্ক নেই।

সুরসঙ্গতির (হারমোনি) অভাব, ছড়ার (রিসাইটেটিভ) অতি সংকীর্ণ পরিধির মধ্যে রাগ-বিস্তারের দৈন্ত এবং শেষ পর্যন্ত প্রাচীন সুরকে যথার্থ সাংগীতিক রূপকল্পের বহুরূপিতার বিস্তারিত করার সুযোগের অভাব, তখনকার সংগীতকে যথার্থ সংগীতশিল্পের মর্যাদা দেওয়ার পক্ষে সম্পূর্ণ অসুপযুক্ত করে রেখেছিল। তখন সংগীতের কোনো স্বাভাবিকতা ছিল না, কারণ সর্বদাই তা কবিতার, নৃত্যের ও মুকাভিনয়ের, অস্ত্র ভাষার, অস্ত্রাস্ত্র শিল্পের আবহবলিক হয়ে থাকত। সংগীতের একমাত্র উদ্দেশ্য ছিল ভালকে, বিভিন্ন যন্ত্রের ধ্বনিকে প্রাণবান করে তোলা এবং শেষ পর্যন্ত, ছড়ার সুরকে চড়িয়ে দিয়ে শব্দের ও ভাবের ভাষা তৈরি করা। এই কারণে সংগীতের কাজ খুবই সীমাবদ্ধ, বিশেষ করে ইন্দ্রিয়-ভোগের এবং সংকেতের গতির মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল। এইসব দিকে মনোযোগ নিবদ্ধ রাখার ফলে স্বাভাবিক ভাবেই এগুলিকে খুব শক্তিশালী ফলপ্রসূ মাধ্যমে পরিণত করা হয়েছিল। প্রাচীন যুগের সংগীতের, সাংগীতিক উপাদান প্রচুর চিন্তার, এমন কি প্রত্যেকটির পর্দার বিশেষত্ব অহুসারে এবং বর্ণিত ও সংগীত শব্দের সঙ্গে ঋণ খাওয়ানোর জন্ত ভেসিসেবিতোরস এবং এনহারমোনিক ক্যানিলি অক সাউণ্ডস্-এর ব্যবহার, আধুনিক যুগের সংগীত খুব অল্পই জানে। তাদের সংকীর্ণ গতির মধ্যে এই সকল

স্মরণ সম্পর্ক, অধিকতর স্পর্শকাতর প্রোতাদের সংজ্ঞাভেদে জন্ম অনিবার্যই ছিল। যেমন গ্রীকদের কান আমাদের কানের চেয়ে ধ্বনির অনন্ত স্মরণ পার্থক্য গ্রহণে সমর্থ ছিল, কারণ সদাপরিবর্তনশীল তালের প্রভাবাধীন ছিল, তেমনি ঐ সকল জাতি ভাষ্যতঃই আমাদের অপেক্ষা, সংগীতোদ্বীপিত আবেগের প্রতি অহরন্ত ছিল এবং আবেগের দ্বারা সহজে বিচলিত হ'ত। আমরা সংগীতের রূপকল্পের সৌন্দর্য উপলব্ধি ক'রে ধ্যানজনিত আনন্দ পাই এবং সেই আনন্দ-ধ্বনির ঔপাদানিক প্রভাবকে পক্ষাঘাতগ্রস্ত ক'রে রাখে। অতএব প্রাচীনকালে সংগীতের ক্রিয়া কেন এত তীব্র ছিল তা বুঝতে কোনো কষ্ট হয় না।

যে অল্প কয়েকটি কাহিনীতে, গ্রীক সংগীতের কয়েকটি ঠাঁটের সুনির্দিষ্ট ফল সম্বন্ধে বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তাদের সম্পর্কে এই একই কথা প্রযোজ্য। তাদের ব্যাখ্যা পাওয়া যাবে, বিভিন্ন ঠাঁটের সতর্ক পৃথকীকরণের মধ্যে, কারণ এক এক ঠাঁটকে অন্যান্যনিরপেক্ষভাবে এক একটি নির্দিষ্ট উদ্দেশ্যে প্রয়োগ করা হয়েছে। ভৌরিক ঠাঁট ব্যবহার করা হ'ত গভীর বিশেষতঃ ধর্মীয় অহুঠানে, ফ্রিজিয় ঠাঁট দিয়ে সৈন্তদের প্রাণে গ্রীকরা সাহস সঞ্চার করত, লিডিয়ান ঠাঁট শোক ও বিবাদ প্রকাশ করত, বেথানেই এইরোলিয়ান বাজানো হ'ত, সেখানেই বুঝতে হবে প্রেম-নিবেদন এবং ভোজ্যোৎসব হচ্ছে। চারটি প্রধান ঠাঁটে কঠোরভাবে এবং প্রথাগতসারে ভাগ ক'রে নেওয়ার এবং তাদের দিয়ে সব রকম মনোভাব ব্যক্ত করার, এবং ঐ সব ঠাঁটের সঙ্গে খাপ না খাইয়ে কবিতা আবৃত্তি না করার ফলে প্রত্যেকের মনে কোন একটি বিশেষ ঠাঁটের ধ্বনিসমূহ শুনে তার আত্মবলিক ভাবাবেগকে স্মরণ করার প্রবণতা এসে গিয়েছিল। এই একপেশে চর্চার ফলে সংগীত অস্ত্রাস্ত্র শিল্পের অপরিহার্য ও অমূল্য সহকারী হয়ে দাঁড়িয়েছিল। শিক্ষানৈতিক, রাজনৈতিক এবং অস্ত্রাস্ত্র উদ্দেশ্য সিদ্ধির উপায় হয়ে উঠেছিল। সব কাজের সেবিকা হয়েছিল, কিন্তু স্বতন্ত্র শিল্পের মর্যাদা সে পায়নি। ফ্রিজিয় ঠাঁটের সুর যদি যোদ্ধাদের মনে হুঃসাহসিক কাজ করার উদ্বীপনা জাগানোর জন্ম বধেই ব'লে বিবেচিত হয়ে থাকে, ভৌরিক সংগীত দিয়ে যদি বিধবাদের মনে পতিভক্তি সুরক্ষিত করা সম্ভব হতে থাকে, তাহলে গ্রীক ঠাঁটের অবলুপ্তি নিয়ে সেনাপতিরা এবং স্বামীরা শোচনা করুন। তা নিয়ে শিল্পতত্ত্বের ছাত্রদের এবং সুরকারদের আক্ষেপ করার কিছু নেই।

আমাদের মতে, এই বিকৃতিহীন স্পর্শকাতরতা বা সমবেদনশীলতা বিজ্ঞ

এবং স্বেচ্ছাকৃত মনন-ক্রিয়ার সম্পূর্ণ বিপরীত। এই বিপুল ধ্যানক্রিয়াই সংগীত সন্তোষের যথার্থ এবং শৈল্পিক রীতি। এর সঙ্গে তুলনায়, গীতকায়িকদের ভাবোন্মত্ততা বর্ষরদের স্থূল আবেগেরই সমপর্যায় পড়ে। স্মরণ ভোগ্য নয়, উপভোগ্য, ‘শৈল্পিক উপভোগ’ কথাটিই তার স্পষ্ট প্রমাণ। ভাবপ্রবণতা অবশ্য একে সংগীতের সর্বশক্তিমত্ততার প্রতি অবিখ্যাস, প্রত্যেকটি সুর রচনার মধ্যে তাঁরা যে আবেগের আন্দোলন ও বস্তু আবিষ্কার করেন এবং যার শক্তি তাঁরা পূর্ণমাত্রায়ই অনুভব ক’রে থাকেন, সেই আবেগের প্রতি উপেক্ষা ব’লে মনে করেন। তাঁদের সঙ্গে ঝাঁরা একমত হতে পারেন না, তাঁদের মতে তাঁরা উদাসীন অসমবেদনশীল এবং শুধু নৈরাসিক, তাতে কিছু যায় আসে না। কারণ, স্বজনশীল একটি মন কি ক’রে তার যাহুর চাবিকাঠি দিয়ে মৌল উপাদানের এক নতুন জগতের তাল খুলছে তা অনুসরণ করা, কি ক’রে তার আদেশমাত্র উপাদানগুলি সব স্বকম সম্ভাব্য সংযোগে অনুপ্রবিষ্ট হয়, কি ক’রে গড়ে তোলে ও ভেঙ্গে ফেলে, সৃষ্টি ও ধ্বংস করে, যে শিল্প কানকে সবচেয়ে সূক্ষ্ম ও পূর্ণকে উপলব্ধির ইন্দ্রিয়ে উন্নীত ক’রে দেই শিল্পের সমস্ত সম্পদকে নিয়ন্ত্রিত করে তা নিরীক্ষণ করা, অবশ্যই মহত্ববর্ধক ও উৎকর্ষসাধক। যা আমাদের মধ্যে সমসংবেদনের প্রতিক্রিয়া জাগায়, তাতে লেশমাত্র শিল্পসন্তোষের আবেগ থাকে না। আমরা শিল্পান্বাদনের অভিপ্রায়ে শাস্ত্র অথচ অতিশয় স্পর্শকাতর চিন্তা নিয়েই আমাদের সম্মুখে উপস্থিত শিল্পকে উপভোগ ক’রে থাকি, এবং শেলিং বাকে খুবই যথার্থভাবে ‘সৌন্দর্যের মহীয়ান ঊনাসীভ’ বলেছিলেন তার মর্ম সম্যগ্ভাবে বুঝতে পারি। এইভাবে তীক্ষ্ণ দৃষ্টি নিয়ে সংগীত উপভোগই সবচেয়ে মর্যাদাজনক ও হিতকর রীতি; তবে খুব সহজসাধ্য ব্যাপার নয়।

সংগীত শোনার সময় মন যে যে ভাবে কাজ করে এবং যা শোনাকে আনন্দের বিষয়ে পরিণত করে তাদের প্রধান বিষয়টিকেই অনেক সময় উপেক্ষা করা হয়। আমরা বলছি সেই বৌদ্ধিক তৃপ্তির কথা যা শ্রোতা সর্বদাই রচয়িতার অভিপ্রায় অনুধাবন এবং প্রত্যাশা করার ভিতর দিয়ে পেয়ে থাকেন—এই দেখা গেল প্রত্যাশা পূরণ হ’ল, আবার দেখা গেল যা প্রত্যাশা করা হয়েছে তা ভুল। অবশ্য এই ব্যাপারটি—এই বৌদ্ধিক প্রবাহ এবং প্রতিপ্রবাহ, এই নিয়ত দেওয়া এবং দেওয়া অজ্ঞাতসারেই এবং বিদ্যুৎগতিতেই হ’লে থাকে। কেবলমাত্র সেই সংগীতই যথার্থ শৈল্পিক উপভোগ যোগাতে পারে যা সুরস্রষ্টার অভিপ্রায়কে বনিষ্টভাবে

অহসরণ করার ব্যাপারটিকে জাগ্রত ও পূরিত করে এবং বাক্যে অতি বুদ্ধিবৃত্ত ভাবেই কল্পনার ভাবনা বলা যেতে পারে। বাস্তবিকই মানসিক ক্রিয়া ব্যতীত কোনরূপ শৈল্পিক উপভোগ সম্ভব নয়। কিন্তু উল্লিখিত মানসিক ক্রিয়ার প্রকৃতি সংগীতের ক্ষেত্রে একটু বিশিষ্ট। কারণ এই ক্রিয়ার যে কল তা স্থিতিশীল এবং সমগ্র মূর্তি নিয়ে একই সঙ্গে মনের কাছে উপস্থিত হওয়ার পরিবর্তে বীরে বীরে গড়ে উঠে। ফলে শ্রোতার পক্ষে কোনো একটি বিশেষ স্থানে থেমে দাঁড়ানো অথবা ভাবনাপ্রবাহকে ব্যাহত করা সম্ভব নয়। বস্তুতঃ এ সবচেয়ে সতর্ক পর্যবেক্ষণ এবং অক্লান্ত মনোযোগ দাবি করে। জটিল রচনার ক্ষেত্রে, এ মানসিক পরিশ্রমেও পরিণত হতে পারে। অনেক ব্যক্তি, শুধু ব্যক্তি কেন, অনেক জাতিও খুব অনিচ্ছা সহকারেই এই পরিশ্রমের দায়িত্ব গ্রহণ ক'রে থাকেন। ইতালিতে 'সোপ্রানো'র একচেটে আধিপত্যের কারণ ইতালীয় জাতির মানসিক আলস্য, উত্তরদেশীয় জাতির বতখানি একাধ্র মন নিয়ে যে-ভাবে বাদী-সম্বাদী সুরের জটিলতায় ভরা 'Chef d'oeuvre' স্তনতে এবং উপভোগ করতে সমর্থ, ইতালীয়রা মনকে অত ঐকান্তিকভাবে নিবদ্ধ করতে সক্ষম নয়। অল্পপক্ষে, বাদ্যের মানসিক শক্তির সঞ্চয় অল্প, তারা অল্পেই সন্তুষ্ট হয়। এই ধরণের সংগীত-মাতালরা এত পরিমাণ সংগীত গিলতে পারে যা দেখে শিল্পকৃতি-সম্পন্ন মন ভয়েই সঙ্কুচিত হবে।

প্রত্যেক শৈল্পিক উপভোগে মানসিক ক্রিয়া অবশ্যজ্ঞাবী সহযোগী এবং একই সংগীত-শ্রবণকারীদের মধ্যে এই ক্রিয়ার প্রচুর তারতম্য দেখা যায়। বারা ইন্দ্রিয় ও আবেগপরায়ণ তাদের মধ্যে এই ক্রিয়া সবচেয়ে কম মাত্রাতে নেমে যেতে পারে, অল্পপক্ষে উচ্চ-বুদ্ধিসম্পন্ন ব্যক্তিদের মধ্যে, এই মানসিক ক্রিয়াই একমাত্র হয়ে পাল্লা উল্টে দিতে পারে। এই দ্বিতীয় শ্রেণীর মনই, আমাদের মতে, আদর্শের (গোল্ডেন মিন) কাছাকাছি পৌঁছতে পারে। মস্ত হওয়ার অল্প দুর্বলতা ছাড়া আর কিছুই দরকার হয় না, কিন্তু যথার্থ শৈল্পিক শ্রবণ নিজেই একটা শিল্প।

সংবেদনে ও আবেগে যেতে উঠার অভ্যাস সাধারণতঃ তাদের মধ্যে সীমাবদ্ধ বাদ্যের সংগীতসৌন্দর্যের শৈল্পিক সমালোচনার প্রাথমিক জ্ঞানটুকুও নেই। বারা সংগীতবিদ্যার অদীক্ষিত, তাঁদের মধ্যে আবেগ (ফিলিংস) প্রাধান্য পেয়ে থাকে, অল্পপক্ষে শিক্ত সংগীতকারদের কাছে আবেগের স্থান পঞ্চাংভূমিতে। শ্রোতার

মনে শৈল্পিক উপাদান (যেমন শিল্পকর্মেও) যত বেশি, তত তা নিছক ইঞ্জিয়ভোগ্য উপাদানের প্রভাবকে প্রতিহত করে। এই কারণেই তত্ত্ববিদদের বহুকাল প্রচলিত এই সিদ্ধান্তটি—‘গভীর সংগীত বিবাদে তাব আগার এবং চটুল সংগীত আমাদের উৎফুল্ল ক’রে তোলে’—সব সময় সত্য নয়। যদি প্রত্যেকটি অন্তঃসারশূন্য মৃত-ব্যক্তির আল্লাহ সদৃশতার জন্ত—রচিত প্রত্যেকটি শব্দাবলী সংগীতের বিশৃঙ্খল ধ্বনি বা কোলাহল এবং প্রত্যেক নাকি-হরের ‘এডাগিয়ো’—আমাদের বিবরণ করার ক্ষমতা রাখত তাহলে ঐ জগতে কে বাঁচতে চাইত? সৌন্দর্যের উজ্জল দৃষ্টি নিয়ে যে রচনা আমাদের মুখের দিকে তাকায়, তা যুগের সমস্ত হৃৎথকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করা সত্ত্বেও আমাদের আনন্দ দানই করে। কিন্তু ভার্ভি-রচিত শৈব হরের কোলাহলময় উল্লাস অথবা সুসার্ব-রচিত নৃত্য (কোরাডিল) আমাদের মনে সর্বদা আনন্দের উদ্রেক করে না।

অশিক্ষিত অপেশাদার এবং ভাবপ্রবণ শ্রোতারা সংগীতটি হর্ষজনক বিবাদজনক এই প্রসঙ্গ করতেই অভ্যস্ত, অল্প পক্ষে শিক্ষিত গায়করা প্রসঙ্গ করেন সংগীতটি ভাল কি মন্দ। এইসব প্রসঙ্গে যে ছায়াপাত ঘটায় তা থেকেই স্পষ্টভাবে বুঝা যায়, প্রসঙ্গকর্তারা আলোকের উৎসের দিকে চেয়ে কে কোথায় দাঁড়িয়ে আছেন।

যদিও আমরা একথা বলছি যে স্বার্থ শিল্পসম্ভোগ নির্ভর করে রচনাটির শৈল্পিক উৎকর্ষের উপরে, তাই ব’লে এ কথা অর্থ এ নয় যে বিউগলের একটি আহ্বান অথবা পাহাড়ের কোনো ‘ওডেলিং’-এর (yodeling) শব্দ, কোনো কোনো সময়ে আমাদের মনে সর্বোৎকৃষ্ট হৃদয়ঙ্গমের অপেক্ষা বেশি আনন্দ দিতে পারে না। এই সমস্ত ক্ষেত্রে সংগীত শিল্পের পরিবর্তে প্রকৃতির সহজ আকর্ষণের বা সৌন্দর্যেরই অন্তর্ভুক্ত। এই মানসিক অবস্থা ধ্বনির কোনো বিশেষ সংযোগ দ্বারা সৃষ্ট হয় না, সৃষ্ট হয় বিশেষ ধরনের স্বাভাবিক ক্রিয়ার ফলেই এবং প্রভাবের দিক থেকে, এ পরিবেশের প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের সঙ্গে এবং ব্যক্তিগত মানস-গঠনের সঙ্গে যুক্ত হয়ে শৈল্পিক উপভোগকে সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন ক’রে ফেলে। অতএব বিত্তময় প্রাকৃতিক শৈল্পিকের চেয়ে প্রধান হয়ে উঠতে পারে। তথাপি শিল্প-সৌন্দর্যবিজ্ঞান হিসাবে শিল্পতত্ত্ব সংগীতকে শুধু শিল্প হিসাবেই বিচার করতে পারে। সুতরাং মানসিক মনোস্থিতি হিসাবে, মূল উপাদানের বিশিষ্ট সমাবেশ হিসাবে বা বিত্তময় ধ্যানের বিবরণ হওয়ার যোগ্য সেই সমস্ত ক্রিয়াকল হাতা আর কোনো কিছুর দিকেই সে দৃষ্টিপাত করবে না।

এখন, সংগীতের শৈল্পিক উপভোগের সবচেয়ে মূখ্য সর্ভ হ'ল, যে সংগীতই হ'ক অথবা যে ধরনের রচনাই হ'ক, রচনা হিসাবেই রচনাটিকে শোনা। যে মুহূর্তে সংগীতকে মানসিক ভাব উদ্বেক করার উপায়রূপে ব্যবহার করা হয়, সহায়ক অথবা অলংকার হিসাবে প্রয়োগ করা হয়, তখনই তা বিতৃষ্ণ সংগীতশিল্প হওয়ার মর্যাদা হারিয়ে ফেলে। প্রায়শঃই সংগীতের উপাদানগত ধর্মকে শৈল্পিক সৌন্দর্যের সঙ্গে গুলিয়ে কেলা হয়। অল্প ভাবায় বললে বলা যায়, অংশকে সমগ্র ব'লে ভুল করা হয় এবং অবর্ণনীয় বিভ্রান্তির সৃষ্টি হয়। সংগীত সম্বন্ধে যে শত শত উক্তি করা হয়েছে, তারা ঠিক শিল্পের স্বরূপের প্রতি প্রযোজ্য নয়, সংগীতে উপাদান ইঞ্জিরের উপর যে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে সেই ঐন্দ্রিয়িক ক্রিয়ার প্রতিই প্রযোজ্য।

শেক্সপীরের চতুর্থ হেনরী বখন মৃত্যুশয্যায় শুয়ে সংগীতকে আহ্বান করেছিলেন, তখন নিশ্চয়ই মনোযোগ দিয়ে সংগীত শোনার জন্ত করেননি, করেছিলেন মোহনক উপাদান দিয়ে স্বপ্নজড়িম্বার চেতনকে আচ্ছন্ন করার উদ্দেশ্যেই। তারপর পোরশিয়া ও বেসানিও ('ভেনিস-এর বণিক', ৩য়-অঙ্ক) রাক্স নির্বাচনের সময় যে সংগীত বাদিত হয়েছিল তা মনোযোগ দিয়ে শোনেননি। জে. স্ট্রাউস তার মৃত্যুর জন্ত অতিমৌলিক ও মনমাতানো সংগীত রচনা করেছিলেন, কিন্তু তা বখন মৃত্যুশয্যায় নিহক লয় রাখার কাজে ব্যবহৃত হয় তখন আর তা শিল্প থাকে না। এই সমস্ত ক্ষেত্রে, যে উদ্দেশ্যে সংগীতকে ব্যবহার করা হচ্ছে সেই উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার সামর্থ্য যতদূর আছে ততদূর সংগীতের গুণাগুণ বিচার করা সম্পূর্ণ নিরর্থক এবং যেখানেই ব্যক্তিত্বের প্রবল উপেক্ষণীয় হয়ে দাঁড়ায় সেখানেই আমরা পর পর সাজানো কতকগুলি শব্দ পাই, সংগীতকে পাই না। যিনি সংগীত শোনার পর কেবলমাত্র ভাবাবেগের অম্পট অহুভূতি বহন না করে রচনা-বিশেষের নির্দিষ্ট ও স্থায়ী রূপটি অন্তরে বহন করেন, শুধু তিনিই যথাযথভাবে সংগীত শোনেন এবং উপভোগ করেন। যে সমস্ত প্রতীতি আমাদের মনকে উন্নত করে তারা এবং ঐসব প্রতীতির মনস্তাত্ত্বিক ও শারীরবৃত্তিক তাৎপর্য শিল্পমালোচককে বিশিষ্ট কার্যকলের ঐন্দ্রিয়িক ও শৈল্পিক উপাদানের মধ্যে পার্থক্য-বিচারে নিশ্চয়ই বাধা দেবে না। শৈল্পিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সংগীতকে কারণ হিসাবে না দেখে কার্য হিসাবে, উৎপাদক হিসাবে না দেখে উৎপন্ন দ্রব্য হিসাবে দেখাই উচিত।

যত লোকে ধ্বনির স্বাভাবিক ক্রিয়াকে বর্ধার সংগীতের সঙ্গে গুলিয়ে ফেলে তত তারা সংগীতকে ছন্দোবিধি থেকে, স্থিতি ও গতি থেকে, বিসম্বাদ ও সম্বাদ প্রভৃতি

ধর্ম থেকে পৃথক করতে ব্যর্থ হয়। সংগীতের দর্শনের বর্তমান অবস্থা সংগীতের এবং দর্শনের উভয়েরই অর্থে প্রাচীন গ্রীসের লোকেরা সংগীতকে যে অর্থে ব্যবহার করতেন সেই ব্যাপক অর্থে স্বীকার করতে আমাদের নিবেদন করে। আমরা জানি গ্রীকরা সব রকমের বিজ্ঞানের ও কলার এবং মানসিক বৃত্তির অমুখীলনে সংগীত ব্যবহার করতেন। ‘ভেনিস-এর বণিক’ নাটকের (৫ম অঙ্কের ১ম দৃশ্য) সংগীতের যে বিখ্যাত প্রশস্তি-বচন পাওয়া যায় তা ঐক্লপ ধারণাগত বিভ্রান্তিরই ফল, সংগীতকে ঐতিমধুর ধ্বনিসাম্য এবং হৃদয়ের সঙ্গে এক ক’রে ফেলা হয়েছে। এই ধরনের সূত্রে অর্ধেক খুব বেশি বদল না ক’রেও সংগীতের স্থলে ‘কাব্য’, ‘কলা’ অথবা ‘সৌন্দর্য’ শব্দও বসাতে পারি। অস্বাভাবিক শিল্পের তুলনার সংগীত যে একটু বেশি সুবিধা ভোগ করে তার কারণ সংগীতের প্রাণাধীন জনপ্রিয়তা। একটু আগেই উদ্ধৃত পংক্তিগুলির মধ্যে এর প্রমাণ পাওয়া যায়। এই উদ্ধৃতাংশ প্রাণীদের উপর সংগীতের স্নিগ্ধকর প্রভাবের প্রশংসার পরিপূর্ণ, অর্থাৎ সংগীতকে আবার ‘ভ্যান আকেন’-এর ভূমিকা গ্রহণ করানো হয়েছে।

সবচেয়ে শিক্ষাপ্রদ উদাহরণ পাওয়া যাবে রেটিনা-র সংগীত বিষয়ক পত্রাবলীতে, বাকি গ্যেটে বিনয়ের সঙ্গে ‘সাংগীতিক বিস্ফোরণ’ বলে অভিহিত করেছিলেন। অতিভক্তের খাঁটি উদাহরণ হিসাবেই যেন রেটিনা দেখিয়েছেন—সংগীতকে যে-কোনো-রূপ ব্যবহারে লাগানোর উদ্দেশ্যে, ‘সংগীত’ কথাটির অর্ধেক কত অহুতভাবে ব্যাপক ক’রে তোলা যেতে পারে। সংগীত সম্বন্ধে প্রকাশ্যভাবে বললেও তিনি সর্বদাই মনের উপর রহস্যময় প্রভাবের কথা বলেছিলেন এবং জীবন্ত কল্পনার মধ্যে বিভোর হয়ে নিজেকে খেচ্ছায় নিরাবেগ অহুসঙ্কান বা বিচারের অহুপযুক্ত ক’রে তুলেছেন। সাংগীতিক রচনাকে তিনি প্রাকৃতিক সৃষ্টি বলে মনে করেন, মানবিক মনের সৃষ্টি বলে মনে করেন না। সুতরাং সংগীতকে তিনি সর্বদাই নিছক প্রাকৃতিক বস্তু হিসাবেই গণ্য করেন। অসংখ্য ঘটনার রেটিনা বা ‘সাংগীতিক’ শব্দটি প্রয়োগ করেছেন এবং তার একমাত্র কারণ এই যে সংগীতের সঙ্গে তাদের কোনো-না-কোনো বিষয়ে ঐক্য আছে। যেমন ধ্বনিসাম্য, হৃদয়ালয় এবং আবেগোদীপনার ক্ষমতা। প্রায়টি অবস্থা এই সব বিচ্ছিন্ন উপাদান নিয়ে নয়, যে বিশেষ ধাঁচে ঐক্লমিকে সংযুক্ত করা হয় এবং তার মাধ্যমে তাদের শিল্পের পদবীতে উন্নীত করা হয়, তা নিয়েই। এই কল্পনাভূরা মহিলা খুব স্বাভাবিক ভাবেই গ্যেটেকে এবং স্বয়ং গ্রীটকেও মহান সুরশিল্পী বলে গণ্য করেন—যদিও গ্রীট

সুরশিল্পী ছিলেন কি না তা কেউই জানেন না, এবং প্রত্যেকেই জানেন গোটে গায়ক ছিলেন না।

ঐতিহাসিক পদ্ধতিতে বস্তুকে পৰ্যবেক্ষণ করাকে এবং শিল্পীর স্বাধীনতাকে আমরা সম্মান করি এবং কেন এরিস্টফেনিস তাঁর 'বোলতা' নাটকে উচ্চ সংস্কৃতি-সম্পন্ন মনকে 'প্রাজ্ঞ এবং সুরমধুর' বিশেষণে বিশেষিত করেছেন তা সম্যক বুঝতে পারি। ওহেলেনল্লাগের-এর 'সুরময় দৃষ্টি' ছিল—কাউন্ট বার্নহার্ডট-এর এই উক্তিও খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। বৈজ্ঞানিক আলোচনার অবশ্য আমরা সংগীতের শৈল্পিক অর্থ ছাড়া আর সব অর্থই বাদ দিয়ে রাখব, যদি না এই অতিপরিবর্তনশীল বিজ্ঞানকে দৃঢ় ভিত্তির উপরে স্থাপিত করার সব আশা আমরা ত্যাগ করি।

ষষ্ঠ অধ্যায়

সংগীত ও প্রকৃতি

প্রকৃতির সঙ্গে সঘন্য নির্দেশ ক'রে বস্তুকে বিচার করা খুবই প্রয়োজনীয় পদ্ধতি এবং তাতে অতি গুরুত্বপূর্ণ ফল পাওয়ার সম্ভাবনা থাকে। বিনি এ যুগের নাজীরা সামান্যতম স্পন্দন অহতব করেছেন, তিনিই জানেন যে এই ধারণা দ্রুত প্রসার লাভ করছে। আধুনিক কালের সমস্ত গবেষণায়, প্রকৃতির নিয়মের আলোকে ঘটনাকে বিচার করার প্রবল প্রবণতা দেখা যায়; তার ফল দাঁড়িয়েছে এই যে, এমন কি অতিবিমূর্ত বিষয়ের আলোচনাও প্রকৃতি-বিজ্ঞানের প্রচলিত পদ্ধতির কেন্দ্রের দিকে অতিপ্রত্যক্ষভাবে আকৃষ্ট হয়। শিল্পতত্ত্ব বিজ্ঞানের নিজের অস্তিত্বকে নস্যাৎ করতে না ইচ্ছুক হ'লে যে সূক্ষ্ম সূত্র ও জটিল মূল শিল্পকে প্রাকৃতিক বস্তু-নিচয়ের সঙ্গে সংযুক্ত ক'রে রেখেছে তা জানা উচিত। এখন প্রকৃতি ও সংগীতের মধ্যে সে সঘন্য বর্তমান তা সংগীত শিল্পতত্ত্বের একটি অতিগভীর সত্যকে প্রকাশ করছে এবং এই সঘন্যের বথার্থ উপলব্ধির উপরেই এর সবচেয়ে কঠিন কঠিন সমস্তার মীমাংসা এবং বিতর্কমূলক বিষয়ের সমাধান নির্ভর করছে।

শিল্পকে প্রথমতঃ ক্রিয়াশীলরূপে না বিবেচনা ক'রে যদি জড় রূপে দেখা যায়, তাহলে দেখা যাবে যে পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের দু'রকমের সঘন্য রয়েছে; প্রথমতঃ যে উপাদান থেকে সে সৃষ্টি করে সেই স্থূলবস্তুর দিক দিয়ে সঘন্য, দ্বিতীয়তঃ বাহ্যিক জগৎ শিল্পসৃষ্টির জন্য যে রূপসমূহ যোগায় সেই সূক্ষ্মরূপগুলির দিক দিয়ে সঘন্য। দুই ক্ষেত্রেই, শিল্পের পক্ষে প্রকৃতি যেন সদয়া হিতকারিণী, কারণ সবচেয়ে অপরিহার্য প্রয়োজনীয় উপকরণ সে যোগায়। আমাদের এখনকার চেষ্টা হবে, সংগীতশিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের স্বার্থে, ঐ সকল উপকরণের হিসাব নেওয়া এবং সংগীতের ভাগ্যে প্রকৃতির বুদ্ধিগত তথা অসম দানের কি অংশ পড়েছে তা অনুসন্ধান করা।

কোন অর্থে প্রকৃতি সংগীতকে উপাদান যোগায় তা পরীক্ষা ক'রে আমরা দেখতে পাই যে, যে উপাদান থেকে মাহুত সুর বা ধ্বনি বের করার চেষ্টা করে সেই স্থূল উপাদান ছাড়া প্রকৃতি আর কিছুই দেয় না। পাহাড়ের নিঃশব্দ বাতাসিপ্র পদার্থ, বনের কাঠ, প্রাণীর চামড়া ও নাজীসুড়ি প্রভৃতি হচ্ছে সেই সব কাঁচা মাল যা দিয়ে সুরেলা ধ্বনির সৃষ্টি করা হয়। অতএব প্রথমেই, আমরা পাচ্ছি সেই উপাদানকে যা থেকে মূল উপাদান অর্থাৎ উঁচু অথবা নীচু পর্দার ধ্বনি, এককথায় পরিমের স্বর-

তৈরি করা যায়। এই শ্রেণীজটিল সব সংগীতেরই পক্ষে প্রাথমিক এবং অপরিহার্য। কারণ সংগীতের কাজই হচ্ছে এই সব বস্তুকে এমনভাবে যেশানো যাতে রাগ ও সুরসংহতি—সংগীতের দুটি প্রধান অঙ্গ—তৈরি হয়ে উঠে। এই দুটির কোনোটিই প্রকৃতির স্বয়ংস্ফুট দান হিসাবে আমরা পাইনে, দুটোই মানুষের মনের সৃষ্টি।

পরিমেষ সুরের নিয়মভঙ্গসম্মত পারস্পর্য্য বাকে আমরা ‘রাগ’ (মেলোডি) বলি, প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায় না; এমন কি তার অতিপ্রাথমিক রূপেও নয়। প্রকৃতিতে যে শব্দ-ব্যাপার ঘটে, তার মধ্যে বুদ্ধিকৃত কোনো যাত্রাহ্রপাত থাকে না, অথবা ঐ সব শব্দকে স্বররূপে পরিণত করা যায় না। রাগ (মেলোডি) হচ্ছে সেই ‘মূল শক্তি’, জীবনীশক্তির উৎস, সংগীতদেহের আদিম কোষ, যার সঙ্গে, রচনার চাল ও বিস্তার ঘনিষ্ঠভাবে সম্বন্ধ।

প্রকৃতির মধ্যে যেমন রাগরূপ খুব কমই পাওয়া যায়, তেমনি পাওয়া যায় না সুরময়ান সুরসঙ্গতি; সাংগীতিক অর্থে সঙ্গতি বলতে বুঝায় করেকটি সুরের যুগপৎ সংঘটন। প্রকৃতির মধ্যে কেউ কখন কি সুরত্রয়ী (ট্রাইয়াড) বঠ অথবা সপ্তম স্বরসঙ্গতি দেখেছেন? রাগের মতো স্বরসঙ্গতিও মানুষেরই সৃষ্টি এবং বহু পরবর্তী যুগের ঘটনা।

গ্রীকরা স্বরসঙ্গতির কিছুই জানত না। বর্তমান কালে এশিয়ার জাতিরা যে ভাবে গান করে তেমনি ভাবে স্বরাষ্টকে অথবা সমবেতভাবে গান করত। বিষম স্বরের ব্যবহার (তৃতীয় এবং বঠ তাদের মধ্যে অন্তর্গত) ক্রমশঃ ষাটশতাব্দীতে প্রচলিত হয়েছিল এবং পঞ্চদশ শতাব্দীতে এসে সুরের বিস্তার বা পরিবর্তনের জন্ম, কেবলমাত্র অষ্টকই ব্যবহৃত হ’ত। আমাদের বর্তমান স্বরসঙ্গতিতন্ত্রে বতগুলি বিরতির ব্যবহার করা হয় সেগুলি একে একে আবিস্কৃত হয়েছিল এবং ঐ এক অকিঞ্চিৎকর বস্তু লাভ করতে এক শতাব্দীরও অধিককাল আবশ্যক হয়েছিল। আমাদের যুগের অতি ছুরবিগম্য পাহাড়ের একটি মেঘপালিকা বা করতে পারে অর্থাৎ তৃতীয় তন্ত্রীতে গান করতে পারে। প্রাচীনযুগে যে সবচেয়ে বেশি শিল্পচর্চা করেছিল সেই জাতি অথবা মধ্যযুগের প্রথমার্ধের সবচেয়ে বিদগ্ধ রচয়িতা তা করতে পারেননি। তবে একথা মনে করলে চলবে না যে, স্বরসঙ্গতির প্রবর্তন, সংগীতের পক্ষে আলোকের একটা বাড়তি উৎস হয়েছিল, কারণ স্বরসঙ্গতির মাধ্যমেই সংগীতশিল্প প্রথম পাচ অঙ্কার থেকে উদ্ভূত হয়েছিল। ‘যথার্থ সংগীত তার আগে জন্মগ্রহণ করেনি’ (লাগেলি)।

আমরা দেখেছি যে প্রকৃতি মূর ও স্বরসঙ্গতির দিক থেকে নিঃস্ব। কিন্তু ঐ ছুটিকে নিয়ন্ত্রিত করে যে তৃতীয় অঙ্গ, তা মানুষের আগেও ছিল এবং কাজেই তা মানুষের সৃষ্টি নয়। এই অঙ্গই হচ্ছে হৃদয়। অশ্বের কদমে, বাতাকলের ঝটুঝটু শব্দে, গায়ক-পাখীর এবং ভিড়ের পাখীর মতো পাখীদের গানে, পরস্পরিত-লয়ানুসারী গতির নির্দিষ্টকাল ব্যবধানে আবর্তনের উপাদান পাওয়া যায় এবং সমষ্টিগতভাবে দেখলে দেখা যায় এটা একটা বুদ্ধিগ্রাহ্য সমগ্ররূপে পরিণত হয়েছে। সমস্ত শব্দ না হ'লেও প্রকৃতির অনেক শব্দই হৃদয়ময় এবং এই সব শব্দে দ্বিকালমাত্রিক হৃদয় (উত্থানে ও পতনে, জোয়ারে ও ভাটার ব্যক্ত হয়) অবশ্যই লক্ষ্য করতে পারা যায়। কিন্তু যে বিষয়ে প্রাকৃতিক হৃদয় মানবিক সংগীত থেকে ভিন্ন তা খুবই স্পষ্ট। সংগীতে কোনো স্বাধীন হৃদয় নেই; হৃদয়ালয়ে প্রকাশিত মূর ও স্বরসঙ্গতির সঙ্গেই তা যুক্ত হয়ে থাকে। অল্প পক্ষে প্রকৃতিতে যে হৃদয় পাওয়া যায় তার সঙ্গে মূরের অথবা স্বরসঙ্গতির কোনো সম্পর্ক থাকে না। তাকে উপলব্ধি করা যায় বারম্বারিক স্পন্দনে—যে স্পন্দনকে নির্দিষ্ট পরিমাণে পরিণত করা সম্ভব নয়। সংগীতের এই একটিমাত্র উপাদানই প্রকৃতির মধ্যে আছে এবং এই উপাদানটি সম্বন্ধেই আমরা প্রথমে সচেতন হই এবং একই সঙ্গে শিউরা এবং অসত্য ব্যক্তির সবচেয়ে আগে পরিচিত হয়। দক্ষিণ সাগর-দ্বীপবাসীরা ভরংকর চীৎকারের সঙ্গে কাঠখণ্ডের বা ধাতুখণ্ডের শব্দ মেশায়, তখন তাঁরা প্রাকৃত সংগীত সৃষ্টি করে অর্থাৎ কোনো সংগীতই সৃষ্টি করে না। কিন্তু তাইরোলিজ কুবকরা শিল্পাঙ্গুলনের ঐতিহ্য দ্বারা প্রভাবিত না হয়েও গান করে, নিঃসন্দেহে তা কৃত্রিম সংগীত। অবশ্য গায়ক মনে করেন প্রকৃতির প্রেরণানুসারেই তিনি গান করছেন, কিন্তু প্রকৃতিকে ঐরূপ প্রেরণা যোগানোর সামর্থ্য অর্জন করাতে, বহুশতাব্দীর বীজকে অঙ্কুরিত ও পক হতে হয়েছিল। এ পর্যন্ত আমরা, যে সমস্ত উপাদান আধুনিক সংগীতের ভিত্তি রচনা করেছে তাদের পরীক্ষা ক'রে দেখলাম এবং সিদ্ধান্ত করতেই বাধ্য হলাম যে মানুষ তার পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির কাছ থেকে তা পেয়েনি। যে ভাবে এবং এই যে ক্রম অনুসারে সংগীত আধুনিক অবস্থার উপনীত হয়েছে তা সংগীতের ইতিহাসের আলোচ্য বিষয়। এখানে এইটুকু স্বীকার করলেই এবং উপনীত সিদ্ধান্তের উপরে জোর দিলেই যথেষ্ট হবে যে মূর ও স্বরসংহতি, আমাদের লয় ও স্বরগ্রাম বাদী স্বরের। (সেমিটোন) অবস্থান অনুসারে মুখ্য-গৌণ বিভাগ যে বেজাজের ঐক্য না থাকলে আমাদের পশ্চিম

ইরোরোপীয় সংগীত সম্ভবই হ'ত না সেই মেজাজ বীরে বীরে মাহুকের মনকে জয় করেছে। প্রকৃতি মাহুকে শুধু ইন্দ্রিয়সমূহ এবং গানের প্রবৃত্তি এবং তার সঙ্গে অতি সরল ধ্বনি সম্পর্কমূলক রাগরাগিণী সৃষ্টির বৃত্তি দান করেছে, কেবলমাত্র এই শেখোক্তাই (হুরসঙ্গতির প্রবাহ) সমস্ত ভাবী উন্নতির অক্ষয় ভিত্তিভূমি হয়ে চিরকাল বিরাজ করবে। আধুনিক সংগীতবিধি প্রকৃতির এক অন্তর্নিহিত উপাদান—এই ভুল ধারণা থেকে আমরা দূরে থাকব।

যদিও আজকাল বিজ্ঞানীরা পর্বন্ত সাংগীতিক স্বরবিজ্ঞাসকে অনায়াসেই অদলবদল করছেন, করছেন যেন একরূপ করতে পারার ক্ষমতা সহজাত—তাতে এ প্রমাণিত হয় না যে বর্তমান সংগীতবিধি কতকগুলি প্রাকৃতিক নিয়ম। তা সম্ভব হচ্ছে এই কারণে যে সংগীতচর্চার বহুল বিস্তার ঘটেছে। অতএব হ্যাণ্ড যখন বলেন যে বরষক অসম্ভ্যদের চেয়ে আমাদের দোলনার শিঙরা ভালো গাইতে পারে, তখন খাঁটি কথাই বলেন। 'সুরেলা ধ্বনির ক্রমপর্বায় প্রকৃতির স্বাভাবিক সৃষ্টি হ'লে প্রত্যেকেই সুরে গান করতে পারত।' (হ্যাণ্ড)

আমাদের গীতবিধিকে যদি 'কৃত্রিম' আখ্যা দেই, তাকে খেয়ালখুসিমত এবং প্রাথমিকগত বিজ্ঞান ব'লে ব্যাখ্যা করলে চলবে না; তার অর্থ এই যে তা ক্রমশঃ গ'ড়ে উঠেছে, গ'ড়ে উঠার আগে অবশ্য নিয়ে প্রকৃতিতে অবস্থান করেনি।

হউপ্‌ট্‌ম্যান যখন বলেন কৃত্রিম সংগীত-বিধির ধারণা—সম্পূর্ণ শূন্যের ধারণা, কারণ ভাবাতত্ত্ববিদরা শব্দের উদ্ভাবনে ও বাক্যের গঠনে বতখানি অক্ষম গীতকাররাও লয় ও রাগের উদ্ভাবনে ততখানি অক্ষম। তখন তিনি এই পার্থক্যটির প্রতি দৃষ্টিপাত করেন না।

সংগীত যে অর্থে কৃত্রিম, ভাষাও সেই একই অর্থে কৃত্রিম সৃষ্টি, কারণ ছয়ের কোনোটিই প্রকৃতিতে প্রস্তুতাকারে থাকে না, হুটোই ক্রমশঃ গ'ড়ে উঠে এবং বিশেষ চেষ্টা ক'রে শিখতে হয়। ভাবাতত্ত্ববিদরা ভাষা গঠন করেন না; ভাষা গঠিত হয় বিভিন্ন জাতির দ্বারা এবং তাদের ব্যক্তিগত প্রবণতা থেকে এবং তাকে পরিমার্জন-পরিবর্ধন ক'রে পূর্ণতা দিতে গিয়ে অবিরাম তার মধ্যে পরিবর্তন চোকানো হচ্ছে। ঠিক একই ভাবে, 'সংগীত-ভাবাতত্ত্ববিদরা' সংগীতের 'ভিত্তি' স্থাপিত করেননি, প্রতিভাবান গীতকাররা যুগ যুগ ধ'রে অজ্ঞাতসারে আন্তরিক অনিশ্চয়তার সঙ্গে না করলেও বুদ্ধিকৃত সঙ্গতির সঙ্গে যে সমস্ত উপাদান আবিষ্কার করেছেন, সেই সমস্তকে নিয়মবদ্ধ এবং প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন। বিবর্তনের এই প্রক্রিয়া

থেকে আমরা এই সিদ্ধান্ত করতে পারি যে, আমাদের গীতবিধিও কালক্রমে নতুন রূপের দ্বারা সমৃদ্ধ হবে এবং আরো পরিবর্তিত হবে। সংগীত তার বর্তমান গণ্ডির মধ্যে থেকেও অনেকখানি উন্নত হতে সক্ষম; যদিও সংগীতের বর্তমান প্রকৃতির পরিবর্তন দুঃসাধ্য বলে মনে হয়। উদাহরণ স্বরূপ যদি প্রায়শ্চর্যের (ডেমিসেমিটোন) সূক্তির দ্বারা সংগীত-তন্ত্রটির গণ্ডি প্রসারিত করা হয় (চোপিন-এর সংগীতে জনৈক মহিলা প্রহকার এর নিদর্শন পেয়েছেন) তা হ'লে সুরসজ্জিত তত্ত্ব গীতরচনা এবং সংগীতশিল্পতত্ত্ব, সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়ে যাবে। সুতরাং পরিবর্তনের অবকাশ আছে শুধু এই কথাটিই স্বীকার করার জগ্গই সংগীততত্ত্ববিদরা বর্তমানে ভবিষ্যদ্বৃত্তির চর্চায় মনোনিবেশ করতে পারেন।

প্রকৃতিতে সংগীত নেই—আমাদের এই সিদ্ধান্ত খণ্ডন করার জন্য প্রকৃতির মধ্যে যে ধ্বনি-ঐশ্বর্য আছে প্রমাণ হিসাবে সেই ঐশ্বরের উল্লেখ করা হয়। কুলকুলনাদিনী নদী, সমুদ্রতরঙ্গের গর্জন, বজ্রনাদী হিমপ্রবাহ, বায়ুর গর্জন সুগপৎ মানবসংগীতের উৎস এবং আকার নয় কি? এই সমস্ত লহরীর, শিশধ্বনির এবং গর্জনের সঙ্গে আমাদের সংগীতের কোনো সম্পর্ক নেই কি? একমাত্র না বলা ছাড়া আমাদের আর কোনো উত্তর নেই। ঐসব ধ্বনি নিছক শব্দাভ্যুত্থার রাজ্য অর্থাৎ ধ্বনি স্পন্দনের অনিয়মিত পরস্পরামাত্র। কদাচিৎ এবং বিচ্ছিন্নভাবে প্রকৃতি নির্দিষ্ট এবং পরিষের তীব্রতার সুরধ্বনি সৃষ্টি করে। কিন্তু এই সুরধ্বনি (মিউজিক্যাল নোট) সমস্ত সংগীতের ভিত্তি। এইসব প্রাকৃতিক শব্দ মনকে বত গভীরভাবেই এবং আনন্দদায়করূপে নাড়া দিক তারা মানবিক সংগীতের পাদপীঠ নয়, তার ঔপাদানিক সাদৃশ্য মাত্র।

অবশ্য একথা সত্য যে, শেষ পর্যন্ত তারা পরিণত মানবিক সংগীতের পক্ষে ব্যঞ্জনাপূর্ণ উপকরণ হতে পারে। প্রাকৃতিক শব্দজগতের সবচেয়ে বিতর্ক যে ‘পানীদের গান’, তারও সঙ্গে সংগীতের কোনো সম্পর্ক নেই, কারণ তাকে আমাদের সংগীতের স্বরপ্রাণে পরিণত করা যায় না। যে প্রাকৃতিক ধ্বনিসজ্জিতিকে আমরা অবশ্যই প্রকৃতিতে বর্তমান একমাত্র ও অক্ষর ভিত্তি বলতে পারি এবং বার উপরে আমাদের সংগীতের প্রধান সম্পর্কগুলি দাঁড়িয়ে আছে, সেই প্রাকৃতিক ধ্বনিসজ্জিতিকেও বখার্ব আলোকে দেখা দরকার। এরোলিয়ান বীণায় (এমন একটি বস্ত্র বার সবতন্ত্রীই সমান) যে সুরসজ্জিত প্রসরণ দেখা যায় তা প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত ক্রিয়ার দ্বারাই উৎপাদিত হয়ে থাকে, সুতরাং প্রাকৃতিক নিয়নের উপর তা

প্রতিষ্ঠিত বটে কিন্তু প্রসারণ ব্যাপারটি প্রত্যক্ষভাবে প্রকৃতির সৃষ্টি নয়, যে পর্যন্ত কোনো বাস্তবতায় নির্দিষ্ট পরিমের এবং মৌলিক সুর ধ্বনিত না হচ্ছে, সে পর্যন্ত আস্থাবলিক সুরের অস্তিত্ব তথা ধ্বনিসংহতির প্রসারণ সম্ভব নয়। মাহুব আগে প্রদত্ত করলে তবেই প্রকৃতি উত্তর দিতে পারে। প্রতিধ্বনি নামে অভিহিত যে ধ্বনির প্রতিফলন তার আরো সরল ব্যাখ্যা দেওয়া যায়। আন্দর্যেরই কথা, শক্তিমান রচয়িতারাও পর্যন্ত প্রকৃতির মধ্যে প্রকৃত সংগীত আছে এই ভুলটি বুঝে উঠতে পারেন না। হ্যাণ্ড নিজেই (শিল্পের পক্ষে প্রাকৃতিক শব্দের অপ্ৰযোজ্যতা ও অসমমানাধিকরণতা সম্বন্ধে বার নিভূঁল সিদ্ধান্তকে প্রমাণস্বরূপ আমরা আগেই ইচ্ছাপূর্বক উদ্ধৃত করেছি), ‘প্রকৃতিতে সংগীত’ নামে একটি পৃথক অধ্যায় রচনা করেছেন এবং বলতে চেয়েছেন সুরেলা ধ্বনিতরঙ্গকে একভাবে সংগীত ব’লেই গণ্য করা যেতে পারে। ক্রুগেরও (Kruger) একই কথা বলেছেন। কিন্তু মূলতত্ত্বের প্রশ্ন যেখানে সেখানে কোনো একভাবে প্রভৃতি বাগ্‌ব্যবহার সম্পূর্ণ অননুমোদনীয়। প্রকৃতির মধ্যে আমরা যেসব ধ্বনি শুনি, সেগুলি হয় সংগীত, না হয় সংগীত নয়। ধ্বনির পরিমেরত্বই একমাত্র মানদণ্ড হতে পারে। হ্যাণ্ড অবিরাম ‘প্রেরণা’, ‘ভিতরকার মাহুষের অভিব্যক্তি’, ‘ব্যক্তিগত আবেগের প্রকাশ’, যে ব্যক্তিগত শক্তির মাধ্যমে অন্তরের গভীরতম চিন্তা প্রত্যক্ষ ভাষা লাভ করে সেই শক্তি প্রভৃতি কথাগুলির উপরে জোর দিয়েছেন। এই সূত্রানুসারে পাখীর গানকে সংগীত বলা উচিত, সুরবস্ত্রের সুরকে সংগীত বলা উচিত হবে না ; অথচ এর বিপরীতটিই সত্য।

‘প্রকৃতির সংগীত’ এবং ‘মাহুষের সংগীত’ দুটি স্বতন্ত্র পর্যায়েই সামগ্রী। একটি থেকে অল্পটিতে পৌঁছানো যায় শুধু গণিতবিজ্ঞানের ভিতর দিয়েই। এই কথাটিই সবচেয়ে দাম্প্রী এবং তাৎপর্যপূর্ণ কথা। কিন্তু তা সত্ত্বেও এ কথার অর্থ যদি আমরা এই বুঝি যে, মাহুব ইচ্ছাপূর্বক গণনার দ্বারা এ সংগীততত্ত্ব গঠন করেছে তা হ’লে ভুল করা হবে, কারণ সংগীততত্ত্ব গড়ে উঠেছে সংখ্যাগত ও পরিমিতগত পূর্বসংজ্ঞিত ধারণার অবোধ প্রয়োগের কলে, গণনার এবং পরিমাণের সূত্র প্রক্রিয়ার মাধ্যমে ; অবশ্য যে নিয়মে ঐ প্রক্রিয়া চালিত হয়, তা পরবর্তীকালে বিজ্ঞান পরীক্ষা দ্বারা প্রমাণ করেছে।

যেহেতু সংগীতে যা-কিছু আছে তা পরিমের, অল্প পক্ষে প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত ধ্বনিকে নির্দিষ্ট পরিমাণে পরিণত করা সম্ভব নয়, ধ্বনির এই দুটি ভগতের মধ্যে প্রকৃত কোনো সম্পর্ক নেই। একটি সম্পূর্ণ ও স্বতঃপ্রস্তুত ধ্বনিতত্ত্বের মধ্যে যে

শৈল্পিক উপাদান থাকে তা প্রকৃতির কাছ থেকে আমরা পাই না, প্রকৃতি বোগার শুধু সেই স্থলবস্তুটিকে যাকে আমরা সংগীতের জন্য ব্যবহার ক'রে থাকি। প্রাণীদের স্বর নয়, প্রাণীদের অন্তরই আমাদের কাছে বেশি প্রয়োজনীয় এবং যে প্রাণীর কাছে সংগীতের ধ্বনি সবচেয়ে বেশি সে নাইটিঙ্গেল নয়, মেঘ। এই প্রাথমিক অঙ্গশব্দানের পরে বা সংগীতের সৌন্দর্যকে যথার্থরূপে উপভোগ করার ভিত্তিস্বরূপ, বত অপরিহার্যই হ'ক, একে অতিক্রম ক'রে আমরা উচ্চতর ভূমিতে, শিল্পতত্ত্বের রাজ্যে পৌঁছব।

পরিমের ধ্বনি এবং সম্পূর্ণ ধ্বনিতত্ত্বটি রচনার উপায় মাত্র, রচনার বিষয়বস্তু নয়। কাঁঠ এবং তাল্লী যেমন সুরেলা ধ্বনির ব্যাপারে 'বস্তু-উপাদান' (ম্যাটার), তেমনি সংগীতের ব্যাপারেও সুরেলা ধ্বনি 'বস্তু-উপাদান'। কিন্তু 'বস্তু' কথাটির তৃতীয় এবং উচ্চতর একটি অর্থ আছে; সেই অর্থে বস্তু হচ্ছে উপস্থাপ্য বিষয়—সঞ্চার্য ভাব—বিষয়বস্তু। এই অর্থে বা 'বস্তু' তা সংগীত-রচয়িতা কোথা থেকে পান? যে বিষয়বস্তু রচনাকে স্বতন্ত্র এবং বিশিষ্ট চরিত্র দান করে বিশেষ রচনার সেই বিষয়বস্তু কোথা থেকে উদ্ভূত হয়?

কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য, পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির মধ্যে বিষয়বস্তুর অসূরস্ব ভাণ্ডার পেয়ে থাকে। কবি বা শিল্পী প্রকৃতির কোনো স্তম্ভর বস্তু দেখে মুগ্ধ হন এবং সঙ্গে সঙ্গে ঐ বস্তু তার মৌলিক সৃষ্টির বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়ায়।

প্রকৃতি শিল্পকে বিষয়বস্তু বোগাচ্ছে—এর লক্ষণীয় দৃষ্টান্ত হ'ল—চিত্র এবং ভাস্কর্য। বাইরের জগতে যদি কোনো গাছ, ফুল প্রভৃতি না থাকত, চিত্রশিল্পী কিছুতে আঁকতে পারতেন না, মাস্থের আকৃতি চোখে না দেখলে, তাকে আদল হিসাবে ব্যবহার না করলে ভাস্কর কিছুতেই মূর্তি নির্মাণ করতে পারতেন না। আদর্শায়িত ভাবিত বিষয়বস্তু সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। ঠিকভাবে বলতে গেলে তা যথার্থ 'আদর্শস্থানীয়' (আইডিয়াল) নয়। আদর্শ একটি প্রাকৃতিক দৃশ্য কি পাহাড়-পর্বত, গাছপালা, জল, ভাসমান মেঘখণ্ড প্রভৃতি প্রাকৃতিক বস্তুরই সংযোগে নির্মিত নয়? চিত্রশিল্পী বা দেখেননি, খুব ভালো ক'রে পর্যবেক্ষণ করেননি, তা তিনি আঁকতে পারেন না—তা তিনি প্রাকৃতিক দৃশ্যই আঁকুন অথবা কোনো জাতিরূপই আঁকুন অথবা কোন ঐতিহাসিক ব্যক্তির আঁকুন। আমাদের সমসাময়িকরা যখন 'হাস' (Huss), লুথার (Luther) অথবা এগমন্ট (Egmont) আঁকেন তখন উল্লিখিত ব্যক্তিদের চোখে না দেখলেও তারা প্রকৃতির কাছ থেকে

উপকরণ নিয়েই আঁকেন। বিশেষ মাহুষটিকে দেখার প্রয়োজন চিত্রশিল্পীর নেই বটে, কিন্তু বহুগুণ্যক মাহুষ বারা চলছে, দাঁড়িয়ে আছে, হাঁটছে তাঁদের অভিজ্ঞতা ভার থাকতেই হবে, তাঁদের মুখে আলো বা ছায়া পড়লে কেমন দেখার তা তাঁকে লক্ষ্য করতেই হবে। চিত্রশিল্পীকৃত মূর্তির অসম্ভবতা বা অসম্ভবতাই সবচেয়ে তীব্র নিদ্রা।

কাব্যকে প্রকৃতি আরো অনেক প্রকার স্মরণ স্মরণ আদর্শ বোগায় এবং তারও একই অবস্থা।

মাহুষ এবং মাহুষের কার্যাবলী, তার যে অহুত্ব ও হৃৎ-হৃৎগোলিকে আমরা নিজের চোখে দেখেছি অথবা ঐতিহ্য হিসাবে আমরা পেয়েছি—ঐতিহ্যও অবশ্য এমন একটি পূর্বতন বিষয় যাকে কবিতা আগে থেকেই দিয়ে-দেওয়া বস্তু হিসাবে পেয়ে থাকেন—সেইগুলিই কবিতার বিষয়বস্তু, বিরোগান্ত নাটক ও নভেল। কবি আমাদের সূর্যোদয়ের, বরফাচ্ছন্ন ভূমির অথবা বিশেষ কোনো আবেগের কোনো বর্ণনাই দিতে পারেন না, তিনি তাঁর নাটকে ক্লক, গৈল, ক্লপ বা প্রেমিকের কল্পনা করতে পারেন না, যদি না তিনি প্রকৃতিতে ঐগুলি দেখে থাকেন অথবা নিখুঁত বিবরণ প'ড়ে নিজের মনে ঐক্লপ স্পষ্ট ছবি গ'ড়ে নিতে তখন দেখার অভাব ঐভাবে পূরণ করতে সমর্থ হন।

এখন উপরোক্ত শিল্পগুলির সঙ্গে সংগীতের তুলনা করতে গিয়ে দেখা যাচ্ছে যে প্রকৃতি সংগীতের এমন কোনো আদর্শ বা আদল দেয়নি বা তার বিষয়বস্তু হতে পারে।

সংগীতের ক্ষেত্রে প্রকৃতিতে স্মরণ ব'লে কিছু নেই।

সংগীত এবং অভ্যস্ত শিল্পকলার মধ্যে এই যে পার্থক্য (একমাত্র স্থাপত্যের ব্যতিক্রম, সংগীতের মতো তারও প্রকৃতির দেওয়া কোনো আদল নেই) এ খুবই গভীর এবং গুরুত্বপূর্ণ।

একজন চিত্রকরের বা কবির কাজ পর পর প্রতিরূপ তৈরি করার বা পুনরুৎপাদিত করার (মূল প্রকৃতি বা কল্পনা থেকে গৃহীত) কাজ কিন্তু প্রকৃতি থেকে সংগীত অহুত্ব করা সম্ভব নয়। প্রকৃতিতে কোনো 'সোনটা' কোনো 'ওভারচার' কোন 'বোম্বো' নেই, কিন্তু নানা প্রাকৃতিক দৃশ্য আছে, দৈনন্দিন জীবনের দৃশ্য আছে, স্নেহের কাহিনী, হৃৎস্নেহের কাহিনী আছে। শিল্পের কাজ প্রকৃতিকে অহুত্ব করা—একিটালের এই সিদ্ধান্তটি—এমন কি বিগত শতাব্দীর

দার্শনিকরাও যে সিদ্ধান্তটিকে সমর্থন করেছেন—বহুদিন আগেই সংশোধিত হয়েছে এবং ঐটি নিয়ে এত কথা কথান্তর হয়েছে যে এখানে ও-সময়ে আর কোনো কথা বলার প্রয়োজন নেই। শিল্প প্রকৃতিকে হুবহু অহু করণ করবে না, প্রকৃতিকে নতুন ক'রে গড়বে—শুধু এই উক্তিটি থেকেই বুঝতে পারা যায় যে, শিল্পের আগে এমন কিছু ছিল বাক্যে নতুন আকারে গড়া সম্ভব। এই এমন কিছু হচ্ছে প্রথমতঃ রূপ—মুদ্রার বস্তু বা শিল্পকে প্রকৃতি দান করে। একটি মুদ্রার প্রাকৃতিক দৃশ্য, কোনো বস্তুগম্যবেশ বা কোনো একটি কবিতা চিত্রকরকে চিত্ররচনার প্রেরণা দিতে পারে তেমনি ঐতিহাসিক ঘটনা বা হুঃসাহসিক ঘটনা থেকে কবি প্রেরণা পেতে পারেন, কিন্তু প্রকৃতিতে এমন কি আছে যা দেখে সংগীতরচয়িতা উল্লাসে বলতে পারেন—ওভারচার বা অরসজতির উপযুক্ত কী অভূত আদল! সংগীতরচয়িতার সামনে অহু করণ করার মতো কোনো আদল নেই, তাঁকে সবটাই প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত নতুন ক'রে সৃষ্টি করতে হয়। প্রাকৃতিক মুদ্রার বস্তু উপলব্ধি ক'রে চিত্রকর বা কবি যা সংগ্রহ করেন, সংগীতরচয়িতাকে তা নিজের উর্বর কল্পনা থেকে উদ্ভাবন করতে হয়। তাঁকে সেই শুভমুহূর্তের জন্য প্রতীক্ষা করতে হবে, যখন তা তার ভিতরে বাজতে থাকবে, গাইতে থাকবে। তখন তিনি সর্বাঙ্গঃকরণে তার কাজে প্রবেশ করবেন এবং নিজের ভিতর থেকে এমন কিছু সৃষ্টি করবেন, প্রকৃতিতে যার কোনো প্রতিরূপ নেই, সুতরাং যা বর্ধাৎ এ জগতের বস্তু নয়।

চিত্রকরের এবং কবির বেলায় মাহুযকে যদি আমরা প্রাকৃতিক 'মুদ্রার বস্তু'র শ্রেণীভুক্ত ক'রে থাকি এবং সংগীতরচয়িতার বেলায় মাহুযের সহজ সরল সুরকে বাদ দিয়ে থাকি, তার অর্থ এ নয় যে পক্ষপাতী হয়ে তা করেছি, গায়ক মেঘপালক আমাদের শিল্পের কর্ম নয়, কর্তা। তার সংগীতে যদি পরিষেব এবং বিশেষ লয়ে বিভ্রান্ত বর-পরম্পরা থেকে থাকে তার সংগীত যত সরলই হ'ক তা মানবিক মনের সৃষ্টি। সে সৃষ্টি একটি মেঘপালক বালকেরই হ'ক অথবা একজন বীটোফেন-এর আবিষ্কারই হ'ক কিছু যায় আসে না।

যে সংগীতরচয়িতা তাঁর সংগীতে জাতীয় ভাববৈশিষ্ট্য প্রবর্তিত করান, তিনি কিন্তু স্বতঃস্ফূর্ত কোনো প্রাকৃতিক সামগ্রীর ব্যবহার করেন না, কারণ ঐভাবে কেউ না কেউ আগেই উদ্ভাবন ক'রে থাকবেন। কেমন ক'রে তিনি সেগুলি পেলেন? প্রকৃতির কোনো আদল থেকে তিনি কি সেগুলি নকল করেছেন? এ প্রশ্ন আমরা

অবশ্যই করব এবং এই প্রাশ্নের একটিমাত্র উত্তরই সম্ভব এবং সেই উত্তর—না। লৌকিক ভাব স্বতঃসিদ্ধ কোনো প্রাকৃতিক সুন্দর বস্তু নয়, তারা প্রকৃত শিল্পের প্রথম স্তরবিশেষ—শিল্পের অতি সহজ সরল প্রাথমিক রূপ। প্রহরীশালায় এবং বাজে জিনিস ফেলার জায়গায় দেওয়ালে কয়লা দিয়ে যে সব ফুলের বা সৈনিকের ছবি আঁকা হয়, তারা যেমন চিত্ররচনার প্রাকৃতিক আদর্শ নয়, তেমনি ঐ ভাব-বৈশিষ্ট্যগুলি সংগীতশিল্পের প্রাকৃতিক আদল নয়। উভয়ই মানব-ক্রিয়াকৌশলের সৃষ্টি। কয়লার আঁকা ছবিগুলির আদল প্রকৃতিতে আছে বটে, কিন্তু লৌকিক ভাববৈশিষ্ট্যের কোনো বাস্তব প্রতিকল্প নেই। প্রকৃতির কোনো বস্তুরূপের সঙ্গে এর কোনো সম্পর্ক নেই।

বিষয়বস্তু (সাবজেক্ট) শব্দটিকে সংগীতের ক্ষেত্রে ব্যাপক অর্থে প্রয়োগ করার কলে একটি অতি সাধারণ ভুল দেখা দিয়ে থাকে। এই ভুলের সমর্থনে বলা হয় বীটোফেন ‘এগমন্ট’-এর উদ্দেশ্যে ‘ওভারচার’ রচনা করেছিলেন, বীটোফেন ‘এগমন্ট’, বেরলিয়োৎস ‘কিং লিয়ার’ এবং মেণ্ডেলশোন ‘মেলুসিনা’ রচনা করেছিলেন। তাঁরা বলেন এই কাহিনীগুলি কবিদের যেমন বিষয়বস্তু যুগিয়ে থাকে, সংগীতরচয়িতাকেও কি তেমনি বিষয়বস্তু যোগায় নি? না, একটুও না। কবিদের কাছে এই চরিত্রগুলি যথার্থ আদলের কাজ ক’রে থাকে, কিন্তু সংগীতরচয়িতাদের কাছে ঐগুলি নিছক সংকেতমাত্র অর্থাৎ কাব্যিক সংকেত। সংগীতরচয়িতার কাছে প্রাকৃতিক আদর্শ বা আদল হতে গেলে তাকে শ্রাব্য কিছু হতে হবে, চিত্রকরের কাছে হতে হবে দৃশ্য এবং ভাস্করের কাছে স্পৃশ্য কিছু। এগমন্ট-এর ব্যক্তিত্ব তাঁর ক্রিয়াকলাপ অভিজ্ঞতা, ভাবাহবন্ধ, চিত্রের বা নাটকের বিষয়বস্তু বটে কিন্তু বীটোফেন-এর সংগীতের বিষয়বস্তু নয়। ঐ ওভারচার সংগীতের বিষয়বস্তু হচ্ছে সুরধ্বনির ক্রমপরম্পরা, বাক্যে রচয়িতা তাঁর নিজের কল্পনা থেকে উদ্ভাবন করেছেন এবং করেছেন সংগীতের অন্তর্নিহিত নিয়ম ছাড়া অন্য কোনো নিয়মের অধীন না হয়েই। সুরধ্বনির এই ক্রমপরম্পরা শৈল্পিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে এগমন্ট-রূপ ধারণা থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র; এই ধারণা অনির্বচনীয় ভাবে হঠাৎ মনে ভেসে উঠুক অথবা তিনি তাঁর রচনার পক্ষে ঐ ধারণাকে উপযুক্ত বলে পরে মনে করুন সংগীতরচয়িতার কবিকল্পনাই ঐ ধারণার সঙ্গে সুরকে যুক্ত করেছে। এই সংযোগ এত শিথিল এবং খোয়ালধূসির ব্যাপার যে সংগীত শোনাক্ষ সময়ে, সুরকার-নাম-চিহ্নিত না ক’রে দিলে আমরা তথাকথিত বিষয়বস্তুকে অনুমান

করতেও পারব না। শুধু এই নামই প্রথম থেকে আমাদের চিন্তাকে বিশেষ একটি খাতে জোর ক'রে টেনে নিয়ে যায়। বেরলিয়োস-এর অভূত 'ওভারচার' 'কিং লিয়ার' ধারণার সঙ্গে স্ট্রাউস-এর 'ওয়ালৎস' বতটুকু কার্যকারণযোগে যুক্ত, তার চেয়ে একটুও বেশি যুক্ত নয়। এ কথাটায় হাজার জোর দিলেও জোর দেওয়া হয় না, কারণ সবচেয়ে ভুল ধারণাগুলি এখান থেকেই জন্মে। কেবলমাত্র স্ট্রাউস-কৃত 'ওয়ালৎস'-কে এবং বেরলিয়োস-কৃত 'ওভারচার'-কে 'কিং লিয়ার' ধারণার সঙ্গে তুলনা করার পরেই পূর্বোক্তটি অসঙ্গত এবং শেষোক্তটি সঙ্গত ব'লে মনে হয়। কিন্তু তুলনা করতে আমরা প্রবৃত্ত হই রচয়িতার প্রকাশিত আদেশের দ্বারা, সংগীতের অন্তর্নিহিত কিছুই দ্বারা নয়। বিশেষ বিশেষ শিরোনামই বাইরের কোনো কিছুই সঙ্গে তুলনা ক'রে দেখার প্ররোচনা দেয় এবং এইভাবে সাংগীতিক মানদণ্ড ছাড়া অন্য কোনো বাহ্য মানদণ্ড দিয়ে সংগীতের দোষগুণ পরিমাপ করার আবশ্যকতা আমরা বোধ করি।

সম্ভবতঃ এ কথা বলা যেতে পারে যে বীটোফেন-এর প্রোমিথিউস-এর উদ্দেশ্যে রচিত 'ওভারচার' সংগীতটিতে বিষয়ানুরূপ গাঞ্জীর্থ নেই, কিন্তু বিষয়ের চিত্রা সরিয়ে রেখে শুধু সংগীতটি বিচার করলে কোনো স্থলেই হ্রের খুঁত বা অসম্পূর্ণতা পাওয়া বাবে না। সংগীতটি সুসম্পূর্ণ, কারণ তার সাংগীতিক বিষয়ের বিভাগে কোনো ভুল নেই। কাব্যের সঙ্গে হ্রের সঙ্গতি আছে কি নেই, সম্পূর্ণ আলাদা ব্যাপার। কাব্যের ব্যবহার শিরোনামের সঙ্গেই আবিস্কৃত এবং তিরোভূত হয়। নির্দিষ্ট নামযুক্ত রচনার ক্ষেত্রে কয়েকটি বিশেষ ধর্মেই এর দাবি প্রযোজ্য যেমন সংগীত গভীর বা উচ্ছল হবে, বিষাদপূর্ণ বা হর্ষণোৎফুল্ল হবে, আরম্ভ সরল এবং শেষ হর্ষজনক বা শোকাবহ হবে ইত্যাদি। কাব্য এবং চিত্রশিল্প বিষয়বস্তুকে কতকগুলি সামান্য ধর্মে বেন নির্দিষ্ট এবং বাস্তব ব্যক্তিসত্তার আবৃত করবে—এটাই প্রত্যাশিত।

এই কারণে এ খুবই সম্ভব যে বীটোফেন-এর এগমন্ট-এর উদ্দেশ্যে রচিত সংগীতের নামের জায়গায় উইলিয়াম টেল বা জোহান অব আর্ক বসালে কোনো ক্ষতি হবে না কিন্তু 'এগমন্ট' নামক নাটকে অথবা চিত্রে তা করলে, শুধু পরিহাসিত-কল্পনাই যে ভিন্ন হবে তা নয়, ভিন্ন ব্যক্তিও এসে বাবে।

অতএব পরিহার বুঝা যাচ্ছে—প্রকৃতির সঙ্গে সংগীতের সম্পর্ক, সংগীতের বিষয়বস্তুর প্রব্লেমের সঙ্গে নিবিড়ভাবে লব্ধ প্রকৃতিতে সংগীতের বীজ রয়েছে—এ কথা

প্রমাণ করার জন্য, সংগীতসাহিত্য থেকে অল্প একটি বিষয়কে নির্বাচন করা হয়ে থাকে। যে সমস্ত সংগীতরচয়িতা প্রকৃতির কাছ থেকে শুধু কাব্যিক প্রেরণাই লাভ করেননি (আগেই উল্লেখ করা হয়েছে), প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তিকে, যথাযথভাবে অমুকরণ করেছেন—বেমন হেডিন-এর রচনা ‘ঋতু’তে মোরগের ডাক, কোকিলের ডাক, নাইটিঙ্গেল-এর গান; বীটোফেন-এর ‘প্যাস্টোরাল সিম্ফোনি’তে এবং মোর-এর ‘কনসিক্রেশান অব সাউণ্ড’-এ কোয়েলের শিস—তাদের দৃষ্টান্ত উল্লেখ করা হয়ে থাকে। এই অমুকরণগুলিকে আমরা স্বীকার করি এবং সংগীতে এগুলি শুনেও থাকি বটে, কিন্তু তাদের অর্থ কাব্যগত, সংগীতগত নয়। মোরগের ডাককে স্তম্ভর সংগীত হিসাবে মেশানো হয় না; বলা যায় তা কোনো সংগীতই নয়, তার উদ্দেশ্যে ঘটনার সঙ্গে মনে যে আনুসঙ্গিক স্মৃতি থাকে সেই স্মৃতিকে জাগানো। হেডিন-এর ‘ওরেটোরিয়া’ শোনার পরে থিয়েরিয়ার্ট জঁ। পলকে লিখেছিলেন—‘হেডিন-এর সৃষ্টিকে দু-চোখে বেন দেখলাম’। সর্বজনবিদিত উক্তি ও উদ্ধৃতি দ্বারা আমাদের মনে করিয়ে দেওয়া হয়—এ ভোরবেলা, প্রশান্ত গ্রীষ্মের রাত্রি অথবা বসন্তকাল।

বিশুদ্ধ বর্ণনাগত অর্থে ছাড়া কোনও রচয়িতাই প্রাকৃতিক শব্দকে যথার্থ সংগীতের অর্থে ব্যবহার করতে সক্ষম হননি। পৃথিবীর সমস্ত প্রাকৃতিক শব্দ এক হয়েও কোনো একটি রাগ সৃষ্টি করতে পারে না। কারণ আর কিছুই নয়; কারণ তারা সংগীত নয়। এও প্রণিধানযোগ্য যে সংগীত প্রকৃতিকে কাজে লাগাতে পারে তখনই যখন তা চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে অনধিকার প্রবেশ করতে চায়।

সপ্তম অধ্যায় সংগীতের বিষয়বস্তু

সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু আছে কি ? যেদিন থেকে লোকে সংগীত সম্বন্ধে ভাবতে আরম্ভ করেছে, সেইদিন থেকে এই প্রশ্নটি জলন্ত প্রশ্নে পরিণত হয়েছে। এই প্রশ্নের উত্তরে হ্যাঁ এবং না দুইই বলা হয়েছে। বহু বিখ্যাত বিখ্যাত ব্যক্তি এবং এঁদের অধিকাংশই দার্শনিক—ক্লেশো, কান্ট, হেগেল, হারবার্ট, কহলেব্রুট প্রমুখরা বলেছেন সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই। যে সকল শারীরতত্ত্ববিদরা এই মত পোষণ করেন তাঁদের মধ্যে বিখ্যাত মনীষী লোৎসে এবং হেল্ম হোলট্‌ইন্স রয়েছেন। এঁদের অভিমত সংগীতজ্ঞানের দ্বারা পুষ্ট ব'লে খুবই গুরুত্বপূর্ণ এবং প্রামাণিক। দ্বারা বলেন সংগীতের বিষয়বস্তু আছে তাঁদের সংখ্যা অনেক বেশি। তাঁদের মধ্যে আছেন লাহিত্যব্যবসায়ী, শিক্ষিত সংগীতকাররা এবং জনসাধারণ তাঁদের মতই পোষণ করেন।

খুবই বিশ্বাসের বিষয় ব'লে মনে হতে পারে যে, দ্বারা সংগীতের ক্রিয়াবিধির সঙ্গে পরিচিত তাঁরাই শেষ পর্যন্ত ঐ ক্রিয়াবিধি-বিরোধী মতবাদের অসার্বকতা মানতে অনিচ্ছুক। দ্বারা তত্ত্ববিষয়ে চিন্তা করেন তাঁরা ঐক্লপ মতবাদ পোষণ করলে তবুও ক্ষমা করা চলে। এর কারণ এই যে এই সকল সংগীতরচয়িতাদের অনেকেই সত্য নির্ধারণ করার চেয়ে তাঁদের শিল্পের তথাকথিত সম্মান রক্ষা করার জন্ত বেশি আগ্রহী। সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই—এই মতবাদকে তাঁরা আক্রমণ করেন, এক মত খণ্ডন ক'রে অন্য মত প্রতিষ্ঠিত করার জন্ত নয়, ধর্ম-বিরোধী মত খণ্ডন ক'রে ধর্মকে প্রতিষ্ঠিত করার আবেগে। বিরুদ্ধ মত তাঁদের চোখে অত্যন্ত ভুল ব'লে এবং ভুল ও নীচ বস্তুবাদিতা ব'লে প্রতিভাত হয়। কী ! এত বড় কথা ! যে শিল্প আমাদের মুগ্ধ এবং উন্নত করে, যে শিল্পের সেবায় এত বড় বড় মনীষী সমগ্র জীবন নিযুক্ত করেছেন, যে শিল্প সর্বোচ্চ চিন্তার বাহন, সেই শিল্পকে অর্ধহীন ব'লে অভিযুক্ত করা, নিছক ইল্লিরভোগ্য, নিছক অন্তঃসারশূন্য শব্দে পরিণত করা ! এই ধরনের কতকগুলি অসংলগ্ন বাক্যের হাছতাশ এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত হয়, কিন্তু তাতে কিছু প্রমাণিত বা অপ্রমাণিত হয় না। এ সম্মানের প্রশ্ন বা দলীর মর্যাদার প্রশ্ন নয়, আসলে সত্য আবিষ্কারের প্রশ্ন এবং সেই সত্যকে আবিষ্কার করতে হ'লে, যে বিষয় আমাদের বিবেচ্য প্রথমেই তাদের সম্বন্ধে আমাদের পরিচ্ছন্ন ধারণা ক'রে নিতে হবে।

কনটেণ্টস্ (আধেয়), সাবজেক্ট (বিষয়), ম্যাটার (বস্তু) এই শব্দগুলির নির্বিচার প্রয়োগই এই ধরনের অর্থবিভ্রাটের জন্ম দায়ী হয়েছে এবং এখনও দায়ী। একাধিক শব্দে একই অর্থের অভিব্যক্তি অথবা বিভিন্নার্থে একই শব্দের প্রয়োগ।

আধেয় (কনটেণ্টস্) শব্দটির যথার্থ এবং মূল অর্থ হ'ল—‘যা’ কোনো আধারে থাকে, যে সমস্ত স্বরের সংযোগে সংগীত নির্মিত হয় এবং যেগুলি সমগ্র সংগীতটির অংশ এই অর্থে সংগীতের আধেয়। এই সংজ্ঞাটিকে যে সন্তোষজনক সমাধান ব'লে কেউই গ্রহণ করবেন না, অতিপ্রত্যক্ষ সত্যেরই বাচনিক ঘোষণা মাত্র ব'লে প্রত্যেকে উপেক্ষা করবেন তার কারণ, আধেয় (কনটেণ্টস্ সাবজেক্টস্) শব্দটিকে ‘বিষয়বস্তু’ (অবজেক্টস্) শব্দটির সঙ্গে গুলিয়ে ফেলা। সংগীতের ‘আধেয়’ (কনটেণ্টস্) সম্বন্ধে প্রশ্ন উঠতেই এই সব লোকের মনে বিষয়বস্তুর কথা (অবজেক্ট—সাবজেক্ট ম্যাটার ‘টপিক’) ভেসে উঠে এবং শেষোক্তটি ধারণাবিশেষ (আইডিয়া) হওয়ার সংগীতের বাস্তব উপাদান যে সুরেলা স্বর তার সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী ব'লে মনে হয়। এই অর্থে বাস্তবিকই সংগীতের কোনো ‘কনটেণ্টস্’ (আধেয়) নেই এবং সুরেলা স্বর-বহির্ভূত কোনো কিছু হচ্ছে সংগীতের বিষয়বস্তু—এই অর্থে কোনো বিষয়বস্তুও নেই। কহলেরট্ (Kahler) বখন জোরের সঙ্গে বলেন—চিজে যেমনটি থাকতে পারে, সংগীতে তেমন শব্দগত কোনো বর্ণনা থাকতে পারে না, তখন ঠিক কথাই বলেন; যদিও পরেই বখন বলেন—শব্দগত বর্ণনা মাঝে মাঝে শৈল্পিক আনন্দের অভাব পরিপূরণ করে—তখন মিথ্যা কথাই বলেন।

অবশ্য এই উক্তির সাহায্যে আমরা প্রকৃত লক্ষ্যকে স্পষ্টাকারে উপলব্ধি করতে পারি। সংগীতের বিষয়বস্তু কি? এই প্রশ্নটির উত্তর স্পষ্ট ভাবায় দিতে হবে, যদি অবশ্য সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু থেকে থাকে। কারণ যে ‘অনির্দিষ্ট বিষয়’কে এক একজন এক এক ভাবে গ'ড়ে তোলেন, বাক্যে অসুভব করা যায়, ভাবায় প্রকাশ করা যায় না, তাকে ঠিক বিষয়বস্তু ব'লে গণ্য করা চলে না।

সংগীত বলতে বুঝায় সুরধ্বনির ক্রমপরস্পরা এবং আকারবিশেষ এবং কেবলমাত্র এইগুলিই সংগীতের বিষয়বস্তু। এ স্থাপত্যের এবং মূর্ত্যের কথা মনে করিয়ে দেয়। তাদেরও, সংগীতের মতো, লক্ষ্য রূপের ও গতির সৌন্দর্য এবং তারাও নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুবিহীন। ব্যক্তিমনের উপরে সংগীতের যে প্রভাবই থাক এবং যে ভাবেই তার ব্যাখ্যা করা হ'ক, প্রবণযোগ্য সুরধ্বনির সংযোগ-অতিরিক্ত আর কোনো

বিষয়ই তার থাকে না ; কারণ সংগীত শুধু শব্দের ভাবাতেই কথা বলে না, শব্দ ছাড়া আর কোনো কথাই বলে না ।

হেগেল-এর এবং কহলেরুট-এর প্রতিদ্বন্দ্বী ক্রুগের (Kruger), সংগীতের বিষয়বস্তু আছে—এই মতবাদের সর্বাপেক্ষা শিক্ষিত প্রবক্তা এবং তিনি বলেন—

এই শিল্পটি, চিত্রশিল্প প্রভৃতি যে সব বিষয়বস্তু উপস্থাপিত করে তাদেরই ভিন্ন একটি দিক উপস্থাপিত করে । তিনি বলেন (বেইজাগে ১৩১ পৃষ্ঠা) সমস্ত বস্তুময় মূর্তি স্থিতিশীল অবস্থায় থাকে । তারা বর্তমানকে নয় অতীতকে, ক্রিয়াকে বা গতিকে নয়, বিশেষ এক মুহূর্তের অবস্থাকে প্রদর্শন করে । সুতরাং শব্দকে পরাজিত করছেন যে অ্যাপোলো সেই অ্যাপোলোকে চিত্র দেখাতে পারে না, বিজয়ী ক্রোধোন্মত্ত যোদ্ধাকে দেখায় । অস্ত্র পক্ষে, সংগীত সেই বস্তুময় স্থিতিশীল মূর্তিগুলিকে, অভিপ্রায় ক্রিয়াশক্তি, গতির আভ্যন্তরীণ তরঙ্গ যোগায় । আগের ক্ষেত্রে আমরা নিশ্চল বিষয়কে ক্রোধ, প্রেম প্রভৃতির প্রকাশ ব'লে জেনেছিলাম বর্তমান ক্ষেত্রে আমরা ক্রিয়াশীল বিষয়কে ভালোবাসতে ক্ষতবেগে ছুটেতে, খাসপ্রখাস নিতে, ক্রোধে চীৎকার এবং ফেটে পড়তে দেখি । শেবাংশটুকু অংশতঃ সত্য, কারণ সংগীত ক্ষত-গতিতে ছোটে ; দীর্ঘশ্বাস ত্যাগ করে ; চীৎকার করে । এ কথা সত্য ব'লে মনে করা যেতে পারে বটে, কিন্তু সংগীত ভালোবাসতে বা রাগ করতে পারে না । এই ভাবগুলি আমরাই সংগীতে আরোপ ক'রে থাকি । এ বিষয়ে এই গ্রন্থের স্থিতির অধ্যায়ের দিকে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি । ক্রুগের তারপর সংগীতের বিষয়-বস্তুর সঙ্গে চিত্রশিল্পীর বিষয়ের নির্দিষ্টতার তুলনা করতে গিয়ে মন্তব্য করেছেন—

চিত্রশিল্পী অরিটিসকে এমনভাবে রূপ দেন যেন ক্রোধের অধিষ্ঠাত্রী দেবতার কাছে অহসরণ করছেন, রূপ দেন তার বাহ্যিক আকৃতিকে চোখ, মুখ, কপাল এবং দেহভঙ্গিকে বাতে আঁমাদের মনে পলায়ন, বিবাদ এবং নৈরান্ত্র প্রভৃতি ভাবের ধারণা জন্মে ; অরিটিসকে অহসরণ করেছে দৈব প্রতিশোধের আত্মাগুলি ঋদের গভীর ও বিস্ময়কর ভীষণ আদেশ সে অমান্য করতে পারছে না এবং বার্তা অপরিবর্তনশীল রূপরেখা আকৃতি এবং ভঙ্গিমা নিয়ে বিরাজ করছে । সংগীতরচয়িতা পলায়নপর অরিটিসকে বধ্যস্থিত রূপরেখায় প্রদর্শন করেন না, এমন এক দৃষ্টিভঙ্গি থেকে দেখান যেখান থেকে চিত্রকর দেখাতে পারেন না ।

তিনি তাঁর মূরে তাঁর আত্মার ভরশিহরণ ও কল্পন ; চিত্রের গভীরতম প্রদেশের যে ভাববস্তুগুলি থেকে পলায়ন প্রভৃতি ভাব আগছে সেই ভাবগুলিকে ব্যক্ত করেন ।

আমাদের মতে, এ সম্পূর্ণ ভুল। সংগীত রচয়িতা এভাবে এভাবে কোনোভাবেই অরিষ্টিকে উপস্থাপিত করতে পারেন না; বস্তুতঃ তিনি অরিষ্টিকে আদৌ উপস্থাপিত করতে পারেন না।

ভাষ্য এবং চিত্র এ দুটি শিল্পও কোনো নির্দিষ্ট ঐতিহাসিক ব্যক্তিকে উপস্থাপিত করতে পারে না এবং কয়েকটি ঐতিহাসিক ঘটনাকে আগে না জানা পর্যন্ত মূর্তিটিকে বিশেষ ব্যক্তি বলে জানতে পারি না—এই আপত্তি টেকে না।

সত্য বটে, মূর্তিটি নিজেই অরিষ্টিক বলে ঘোষণা করে না, যে ব্যক্তি অরিষ্টিক বিশেষ বিশেষ অভিজ্ঞতার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়েছে এবং যার অভিজ্ঞ কয়েকটি জীবনীগত ঘটনার সঙ্গে সঙ্গত হয়ে আছে (কবি ছাড়া আর কেউই তা উপস্থাপিত করতে পারেন না, কারণ কেবলমাত্র কবিই ঘটনার বর্ণনা করিতে পারেন) কিন্তু ‘অরিষ্টিক’ চিত্রখানি স্বার্থহীন ভাবে আমাদের কাছে একটি মহত্ববাহক আকৃতির সুবককে হাজির করে যার পরিধানে গ্রীক পরিচ্ছদ, যার চোখে এবং অঙ্গে ভয় ও মানসিক পরিতাপ ফুটে উঠেছে এবং যাকে ভয়ঙ্করী প্রতিহিংসার দেবতা অনুধাবন এবং পীড়ন করছে। এ পর্যন্ত পরিষ্কার এবং সন্দেহাতীত—একটি দৃশ্য কাহিনী; ঐ সুবককে অরিষ্টিক বলা হবে কি অল্প কিছু বলা হবে তাতে কিছু যায় আসে না। কেবলমাত্র পূর্ববর্তী কারণগুলি অর্থাৎ, সুবকটি মাতৃহত্যা করেছে...এই সব প্রকাশ করা সম্ভব নয়। এখন প্রশ্ন, সংগীত আমাদের এই নির্দিষ্টতার বিষয়ে চিত্রকের দৃশ্য বিষয়বস্তুর অপরাংশ হিসাবে, ঐতিহাসিক উপাদানটুকু ছাড়া কি দিতে পারে? কোমল সপ্তমের তন্ত্রীরাজি? (chords of a diminished seventh.)—‘মাইনর কিজ্’ (minor keys)—এর বিষয় (খিস্) ‘রোলিঙ ব্যাস্’ প্রভৃতি সংকেতে সংগীতের রূপগুলি যেমন সুবককে তেমনি যে কোনো নারীকে বুঝাইতে পারে, ‘ফিউরিজ্’র অহুসরণ করছে না বুঝিয়ে হারমিডনস্ অহুসরণ করছে—এও বুঝাতে পারে, কেউ দীর্ঘ দ্বারা পীড়িত হচ্ছে অথবা দৈহিক বস্ত্রণার দ্বারা পীড়িত হচ্ছে দুটোই বুঝাতে পারে, বুঝাতে পারে একজন প্রতিশোধ নেওয়ার জন্ত ব্যগ্র হয়েছে। মোট কথা ঐ সংগীতের বিষয়বস্তু কল্পনা করতে চাইলে যে কোনও বিষয়ই আমরা তাতে আরোপ করতে পারি।

যখনই সংগীতের বিষয়বস্তু এবং বর্ণনাক্রমতা নিয়ে বিতর্ক করা হবে, তখন একমাত্র যন্ত্র-সংগীতকেই গ্রহণ করতে হবে—এ কথা আগেই আমরা প্রতিপাদন করেছি এবং এখানে তার উল্লেখ বাহ্যল্যমাত্র। গ্লুক (Gluck)—এর

‘ইকিজেনিয়া’র দৃষ্টান্ত কেউই উপেক্ষা করবেন না। কারণ এই অরিটিস্ সুর রচয়িতার সৃষ্টি নয়। কবিকৃত সংলাপ অভিনেতার আকৃতি ও অভিব্যক্তি, পরিচ্ছদ এবং চিত্রকরের দৃশ্যসজ্জা একযোগে পূর্ণ অরিটিস্কে তৈরি করে; সুরকারের দান সুর, খুব সম্ভব সবচেয়ে সুন্দর উপাদান, কিন্তু এটি ঠিক সেই উপাদানটি বার সঙ্গে প্রকৃত অরিটিস্-এর কোনো সম্পর্ক নেই।

লেসিঙ প্রাশংসনীর পরিচ্ছন্নতার সঙ্গে দেখিয়েছেন—লাওকুন-কাহিনীকে কবি অথবা ভাস্কর অথবা চিত্রকর কে, কিতাবে ব্যবহার করতে পারেন। কবি ভাষার সাহায্যে আমাদের ঐতিহাসিক ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যপূর্ণ লাওকুনকে দান করতে পারেন, চিত্রকর ও ভাস্কর দেখান ভীষণাকৃতি সাপগুলি একজন বৃদ্ধকে ও দুটি বালককে পের্চিয়ে পের্চিয়ে পিষে মারছে (নির্দিষ্ট বয়সের এবং আকৃতির বিশেষ রীতিতে পরিহিত) এবং তারা তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গি, ভাবাভিব্যক্তি প্রভৃতির ভিতর দিয়ে আসন্ন মৃত্যুর বেদনাকে ব্যক্ত করে তুলেছে। সংগীতরচয়িতাদের সম্পর্কে লেসিঙ একটি কথাও বলেননি এবং সেটাই প্রত্যাশিত; কারণ ‘লাওকুন’-এ এমন কিছুই নেই যাকে সংগীতে পরিণত করা সম্ভব।

সংগীতের বিষয়বস্তুর প্রাণ এবং প্রকৃতির সৌন্দর্যের সঙ্গে সংগীতের সম্পর্ক এই দুয়ের মধ্যে অন্তরঙ্গ সম্বন্ধ রয়েছে এ কথা আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। অস্কাড শিল্পের বিষয়বস্তু প্রকৃতির কাছ থেকে যে নমুনা আদল পেয়ে নির্দিষ্ট এবং সুনিরীক্ষ্য হয় সংগীতরচয়িতা সেই সব নমুনার জন্ত বৃথাই আশা করতে পারেন।

যে শিল্পকে প্রকৃতি কোনো শৈল্পিক আদর্শ যোগায় না, ঠিকভাবে বলতে গেলে তা অবশ্যই অদেহী হবে। এর প্রকাশপদ্ধতির আদিমরূপ কোথাও পাওয়া বাবে না, অতএব জীবন্ত অভিজ্ঞতার পংক্তিতেও একে স্থান দেওয়া চলে না, পূর্বপরিচিত এবং শ্রেণীবিভক্ত কোনো বিষয়বস্তুকে এ পুনরুৎপাদিত করে না এবং তা করে না ব’লেই এর এমন কোনো বিষয়বস্তু নেই যাকে বৃদ্ধি দিয়ে ধারণা করা যেতে পারে; বৃদ্ধি প্রয়োগ করা যায় তখু নির্দিষ্ট ধারণার উপরেই।

বিষয়বস্তু (সাবজেক্ট=সাবস্ট্যান্স) শব্দটি শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করা যেতে পারে যদি আমরা তাকে রূপেরই (কর্ম) সমার্থক ব’লে মনে করে দি। রূপ (কর্ম) এবং বস্তু (সাবস্ট্যান্স) পরস্পরলাপেক, এককে বাদ দিয়ে অন্যকে চিন্তা করা যায় না। যেখানেই রূপবস্তু অবিচ্ছেদ্যভাবে মনে প্রতিভাত হয় সেখানে স্বতন্ত্র ‘বস্তু’র প্রাণ উঠতেই পারে না। সংগীতে বিষয়বস্তু এবং রূপ বিষয়বস্তু এবং

বস্তুর নির্মাণ, প্রতিকল্প এবং উপলব্ধি ধারণা এক অবিচ্ছেদ্য সমগ্রের মধ্যে রহস্যপূর্ণভাবে সংমিশ্রিত। বস্তুর ও রূপের এই পূর্ণ একীভবন, সংগীতেরই বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং এই বৈশিষ্ট্যই তাকে কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য থেকে পৃথক করছে, কারণ এই শিল্পগুলি একই ধারণাকে বা একই ঘটনাকে ভিন্ন ভিন্ন রূপে উপস্থাপিত করতে পারে। উইলিয়াম টেল-এর কাহিনী ফ্লোরিয়ানকে যুগিয়েছে ঐতিহাসিক উপজ্ঞানের বিষয়বস্তু, শিলারকে নাটকের বিষয়বস্তু এবং গ্যোটে কাহিনীটিকে মহাকাব্যের বিষয়বস্তু হিসাবে ব্যবহার করেছেন। বিষয়বস্তু সর্বক্ষেত্রেই এক; যেমন গল্পে প্রকাশ করার তেমনি বর্ণনার যোগ্য, সর্বদাই স্পষ্টভাবে গ্রহণীয় কিন্তু রূপ প্রত্যেক ক্ষেত্রেই ভিন্ন। আত্মোদ্বিগ্ন সঙ্গীত থেকে উদ্ভূত হচ্ছেন—এ বিষয়টি অসংখ্য চিত্রের এবং মূর্তির বিষয়বস্তু। সংগীতে বস্তু ও রূপের মধ্যে কোনো পার্থক্য কল্পনা করা যায় না; কারণ বস্তুনিরপেক্ষ এর কোনো স্বতন্ত্র রূপ নেই। আরো একটু গভীরভাবে বিষয়টি বিচার করা যাক।

সমস্ত রচনার সাংগীতিক ধারণার স্বতন্ত্র শিল্পগতভাবে—অবিলম্বে বিষয়বস্তু হচ্ছে—ধ্বনি (বিষয়) এবং সংগীতের ঐ স্পন্দ শরীর ধ্বনি-এর দ্বারা সংগীতের অন্তর্নিহিত কথিত বিষয়বস্তুকে আমরা পরীক্ষা করতে সক্ষম। কয়েকটি রচনার মুখ্য বিষয় পরীক্ষা করে দেখা যাক—বি ক্ল্যাট মেজর-এ বীটোফেন-এর সিম্ফোনির কথাই ধরা যাক। এর বিষয়বস্তু কি? এর রূপ কি? শেবোক্তটির আরম্ভ কোথায় এবং কোথায় প্রথমোক্তটির শেষ? কোনো নির্দিষ্ট ভাবাবেগ বা অহুত্ব যে এর বিষয়বস্তু নয়, আমাদের বিশ্বাস তা আমরা আগেই প্রমাণ করতে পেরেছি এবং এই সত্য আরো স্পষ্ট হয়ে উঠে যখন এর দ্বারা অথবা অল্প কোনো বিশেষ উদাহরণ দ্বারা পরীক্ষিত হয়। প্রশ্ন—বিষয়বস্তু কাকে বলা হবে? ধ্বনিগুচ্ছকে? নিঃসন্দেহে। কিন্তু তারা তো আগেই রূপ পরিগ্রহ করে আছে? রূপ কি? সেই একই উত্তর—ধ্বনির গুচ্ছগুলি; কিন্তু এখানে তারা একটি পূর্ণ রূপ। বিষয়কে বস্তু ও রূপে বিশ্লেষ করবার চেষ্টা শেষ পর্যন্ত, স্বতোবিরোধে এবং ধ্বনালিপনার পর্ববসিত হয়। ধরা যাক, একটি বিষয়কে অল্প একটি বস্ত্রে অথবা অল্প উচ্চতর গ্রামে বাজানো হ'ল। তাতে কি বিষয়বস্তু বা রূপ বদলে বাবে? যদি, সাধারণতঃ বা হয়ে থাকে—শেবোক্তটি (রূপ) বদলে যায়—একথা বলা হয় তাহলে ঐ বিষয়ের বস্তু হিসাবে বা অবশিষ্ট থাকবে তা হ'ল লয়পরম্পরা—সাংগীতিক ধ্বনিলিপির আধার স্বরূপ একটি দুটিগ্রাহ্য কঙ্কাল বিশেষ। কিন্তু এ সংগীতের কোনো নির্দিষ্ট রূপ নয়,

একটি নৈব্যক্তিক ধারণামাত্র। রঙীন কাচ-দেওয়া জানালা-বিশিষ্ট সেই পটভূমির সঙ্গে এর তুলনা করা চলে যার জানালায় ভিতর দিয়ে একই পরিবেশ কখনও লাল, কখনও নীল, কখনও হলদে দেখায়। পরিবেশটির মধ্যে বস্তুগত বা রূপগত কোনো পরিবর্তনই ঘটে না, পরিবর্তন ঘটে শুধু বর্ণের। একই রূপকে অসংখ্য বর্ণাভার বর্ণ-বৈপরীত্য অভ্যুজ্জ্বল রূপ থেকে আভার সূক্ষ্মতম পার্থক্য পর্যন্ত প্রদর্শন করার এই ধর্মটি সংগীতেরই বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং সংগীতের প্রভাব প্রতিপত্তির অন্ততম সর্বাপেক্ষা উর্বর এবং শক্তিশালী কারণ।

যে বিষয় (থিম) পিয়ানোতে রাজানোর জন্ম প্রথম রচিত হয়েছে এবং পরে অর্কেস্ট্রাতে রাজানোর উপযোগী ক'রে নেওয়া হয়েছে, তা উপযোগী ক'রে নেওয়ার কলে নতুন রূপ পায় বটে, কিন্তু প্রথম রূপ পায় একথা ঠিক নয়। কারণ, 'রূপগত উপাদান প্রাথমিক ধারণার অবিচ্ছেদ্য অংশ। বিষয় (থিম) বস্ত্রবাদিত হতে গিয়ে রূপ অক্ষুণ্ণ রাখে বটে কিন্তু বিষয়বস্তুতে পরিবর্তিত হয়ে যায় এই সিদ্ধান্তও গ্রহণযোগ্য নয়, কারণ এই ধরনের মতবাদ আরো স্বতোবিরোধপূর্ণ; শ্রোতা এই কথাই স্বীকার করতে বাধ্য হয় যে, যদিও সে একই বিষয়বস্তু ব'লে বুঝতে পারে তবু কোনো কারণে তা ভিন্ন সুরে কানে বাজে।

একথা সত্য, সমগ্ররূপে কোনো রচনাকে দেখতে গিয়ে বিশেষতঃ দীর্ঘকালব্যাপী সংগীতের দিকে তাকিয়ে আমরা রূপ ও বস্তুর কথা বলতে অভ্যস্ত হয়েছি। অবশ্য এরূপ ক্ষেত্রে এই সব শব্দকে তাদের আদিম এবং নৈসর্গিক অর্থে ধরা হয় না, ধরা হয় বিশেষভাবে সাংগীতিক অর্থেই। আমরা যাকে 'সিম্ফোনি'-র, 'ওভারচার'-এর, 'সোনাতা'-র, 'এরিয়া'-র, কোরাস-এর রূপ (ধর্ম) বলি, তা আসলে, যে সমস্ত একক ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছ দিয়ে রচনাটি নির্মিত হয়, তাদের স্থাপত্যিক সংযোগ। আরো নির্দিষ্টভাবে বললে বলা যায়—পূর্ববর্তী সুরের সঙ্গে পরবর্তী সুরের সঙ্গতি, তাদের বৈপরীত্য, পুনরাবৃত্তি এবং সাধারণভাবে সম্পাদন। কিন্তু এইভাবে বুঝলে যে বিষয় (থিম) দিয়ে সুরস্থাপত্য গঠিত হয় সেই বিষয়ের সঙ্গে বস্তু (সাবজেক্ট) একার্থক হয়ে পড়ে। সুতরাং এখানে 'সবজেক্ট' কথাটি ঠিক সবজেক্ট অর্থে ব্যবহৃত হয় নি, বিতুল সাংগীতিক অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। সাবস্ট্যান্স (বস্তু) এবং কর্ণ (রূপ) সমগ্র রচনার ক্ষেত্রে, বিতুল নৈসর্গিক অর্থে নয়, শৈল্পিক অর্থে প্রযুক্ত হয়েছে। আমরা যদি তাদের শেবোক্ত অর্থে সংগীতেই প্রয়োগ করতে চাই, আমরা তা করব, সমগ্র রচনার সম্পর্কে, অংশবৃত্ত—অংশীয় সম্পর্কে নয়, বৌলিক এবং শিল্পগতভাবে

অবিচ্ছেদ্য ধারণার (আইডিয়া) সম্পর্কে। এই মৌলিক ধারণাই হচ্ছে বিষয় (থিম) এবং ঐ বিষয়ের মধ্যে বস্তু ও রূপ অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। গানটি না গাওয়া বা না বাজানো পর্যন্ত কোনো বিষয়ের বস্তুর সঙ্গে আমরা পরিচয় ঘটাতে পারিনে। অতএব রচনার বিষয়বস্তুকে বাহ্যিক উৎস থেকে পাওয়া কোনো বস্তু ব'লে মনে করলে চলবে না, সংগীতেরই অন্তর্নিহিত কিছু ব'লে মনে করতে হবে। অল্প ভাষায় বললে, বিশেষ সংগীতের মধ্যে যে বাস্তব ধ্বনিচ্ছ বা ধ্বনিসমাবেশ থাকে সেইটাই। এখন যেহেতু রচনাকে সৌন্দর্যের রূপগত নিয়ম মেনে চলতেই হবে, রচনা খেয়াল-খুশিমত এবং এলোমেলোভাবে চলতে পারে না, বোধগম্য ও আজিক নির্দিষ্টতা নিয়ে একে ক্রমশঃ গড়ে উঠতে হবে, যেমন একটি কুঁড়ি প্রস্তুতি কুলে পরিণত হয়।

এখানেই আমরা পাই প্রধান বিষয়টিকে। এই রচনার মধ্যে বা কিছু থাকে তা বাধাবদ্ধহীন কল্পনার সৃষ্টি হ'লেও আসলে বিষয়েরই স্বাভাবিক পরিণাম এবং কল এবং ঐ বিষয়ই রচনার প্রত্যেকটি অংশকে নির্বাচিত করে, গঠন করে, নিয়ন্ত্রিত এবং পরিব্যাপ্ত করে। আমরা একে একটি স্বতঃসিদ্ধ সত্যের সঙ্গে তুলনা করতে পারি যে সত্যকে আমরা বিশেষ দৃষ্টিতে সত্যোবজনক ব'লে মনে করি বটে কিন্তু মন-তাকে পরীক্ষিত ও পরিণত রূপে দেখতে কুণ্ঠিত হয়। সংগীত রচনার এই বিস্তার স্বটে ঠিক তেমনি ভাবেই যে ভাবে যুক্তিবিজ্ঞানে নৈয়ায়িক রীতি অহুহত হয়। বিষয়টি যেন উপজ্ঞানের প্রধান নায়ক, যাকে রচয়িতা অতিবিচিত্র পরিস্থিতির এবং পারিপার্শ্বিক অবস্থার ভিতর নিয়ে আসেন, পরিবর্তনশীল ভিন্ন ভিন্ন পর্যায়ের ও ভাবের ভিতর দিয়ে এগিয়ে নিয়ে যান—যত প্রতিকূল অবস্থার সৃষ্টিই সে করুক, ঐ বিষয়ের সঙ্গে সম্পর্ক রেখেই সব কিছুর ধারণা এবং কল্পনা করা হয়।

‘বিষয়বস্তু বিহীন’—এই আখ্যাটি প্রয়োগ করা যেতে পারে—সবচেয়ে যুক্ত-অপ্রযুক্ত রচনার রূপটিতে, এই রচনার সময়ে সুরকার কর্তৃক, আবেগপিয়োস ও রোসালিয়াল নিয়ে যে মাতামাতি করেন তা স্বজনের প্রিয়ালে নয়, বিশ্রামের উপায় হিসাবে এবং শেষ পর্যন্ত তা নির্দিষ্ট ও সমন্বিত কোনো সমগ্র রূপসৃষ্টিতে পর্ববসিত হয় না। এই ধরণের অপ্রযুক্ত বাজনার নিজস্ব এমন কোনো ব্যক্তিত্ব থাকে না বা দ্বারা লোকে তাকে চিনতে বা পৃথক করতে পারে এবং এই কথা বললে ঠিকই বলা হবে যে—এর কোনো বস্তু নেই (শব্দটির ব্যাপক অর্থে), কারণ এর কোনো বিষয়ই (থিম) নেই। অতএব, বিষয় অথবা বিষয়বস্তুই কোনো একটি সংগীতের প্রকৃত বিষয়বস্তু।

শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রে এবং সমালোচনাত্মক আলোচনার রচনার মূখ্য বিষয়ের উপর খুব কম গুরুত্বই দেওয়া হয়। এর মধ্যেই রচয়িতার মনটি এক নিমেষে ব্যক্ত হয়। বীটোফেন-এর 'লিমনোর'-এর প্রতি ওভারচার-এর অথবা বেণ্ডেলশোন-এর হেত্রিডিস-এর প্রতি ওভারচার-এর প্রারম্ভিক কয়েকটি সুর শুনেই এবং পরবর্তী বিস্তার কি হবে তা না জেনেও প্রত্যেক গায়ক সঙ্গে সঙ্গে বুঝতে পারে তার সামনে কি ঐশ্বর্য রয়েছে। অল্প পক্ষে দোনিজেত্তি-র 'ফাউন্টা'—ওভারচার, অথবা ভার্দি-র 'লুইসা মিলার'—ওভারচার-এর মূখপাত, শুনেই আমাদের মনে হবে যে ঐ সংগীত নীচুশ্রেণীর সংগীত আসরেরই উপযুক্ত। জার্মানির তত্ত্ববিদরা এবং গায়করা বিষয়ের অন্তর্নিহিত উৎকর্ষের চেয়ে সুরবিস্তারকেই বেশি মূল্য দিয়ে থাকেন, কিন্তু বিষয়ের মধ্যে যা নিহিত নেই, (ব্যক্ত বা অব্যক্তভাবে) তার পক্ষে অঙ্গানিযোগে যুক্ত হওয়া সম্ভব নয়। আজকের যুগ যদি বীটোফেনীয় ঐক্যবাদনের দিক থেকে বন্ধ্যা হয়ে থাকে তবে তার কারণ সুরসৃষ্টির অসম্পূর্ণ জ্ঞান নয়, আসল কারণ বিষয়ের (খিম) সুরসঙ্গতিগত ক্ষমতার এবং উদ্ভাবনী শক্তির অভাব।

সংগীতের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে আমাদের সকলের আগে 'সাবজেক্ট' শব্দটিকে প্রশংসাব্যঞ্জক অর্থে প্রয়োগ করা সম্পর্কে সতর্ক হতে হবে। সংগীতের কোনো বাহ্য বিষয়বস্তু নেই তার অর্থ কিন্তু এ নয় যে সংগীতের কোনো আভ্যন্তরীণ উৎকর্ষ নেই। ষাঁরা দলীয় অভিমানের আবেগে সংগীতের বিষয়বস্তু আছে—এ কথা স্বীকার করেন, তাঁরা আসলে 'বৌদ্ধিক উৎকর্ষের' কথাই বুঝেন। এই গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে আমরা যে সকল মন্তব্য করেছি সেই সব মন্তব্যের দিকেই পাঠকদের দৃষ্টি দিতে অনুরোধ করছি। সংগীতে সুর নিয়ে খেলতে হবে বটে, কিন্তু গান করা মানে খেলা করা নয়। চিন্তা ও আবেগ জীবনীশক্তিরূপে সংগীতে পরিব্যাপ্ত হয়ে থাকে—যে সংগীত সৌন্দর্যের এবং সৌম্যের বিগ্রহ। সংগীত-দেহের সঙ্গে তারা একাত্মক না হ'লেও এবং দৃশ্যরূপে না থাকলেও তারা বেন সংগীতের প্রাণবাহু। রচয়িতা চিন্তা করেন এবং কাজ করেন কিন্তু তাঁর চিন্তা ও কাজ শব্দ নিয়ে—সেই শব্দ বাহ্যিক জগতের বস্তু থেকে বহু দূরবর্তী বস্তু। আমরা ইচ্ছা ক'রেই এই সাধারণ কথাটি বারবার আবৃত্তি করছি, কারণ ষাঁরা একে তত্ত্ব হিসাবে স্বীকার করেন তাঁরাও জ্ঞানসঙ্গত পরিণতিতে পৌঁছানোর সময় স্বীকার এবং খণ্ডন করেন।

রচনাক্রিয়াটিকে তারা নির্দিষ্ট একটি বিষয়কে শব্দে অনুবাদ করা ব'লে মনে

করেন এবং শব্দগুলি তাঁদের কাছে অননুভবনীয় ও মৌলিক ভাষা বিশেষ। সংগীত-রচয়িতা যদি শব্দযোগেই চিন্তা করতে বাধ্য হন, তা হ'লে এটাই স্বাভাবিক অসু-সিদ্ধান্ত হবে যে, সংগীতের সংগীতবহির্ভূত কোনো বিষয়বস্তু নেই, কারণ এই অর্থে যে বিষয়বস্তু তাকে আমরা নিশ্চয়ই ভাষায় ব্যক্ত করতে সক্ষম হব।

সংগীতের বিষয়বস্তুর বিষয়ে অসুসন্ধান করতে গিয়ে, যদিও আমরা বিগত সংগীতের ধারণার সঙ্গে সঙ্গতি নেই ব'লে, নির্দিষ্ট—বাণীর জন্ত রচিত সংগীতকে জোর ক'রেই বাদ দিয়েছিলাম, তবু সংগীতের ভিতরকার মূল্য সম্বন্ধে যথার্থ সিদ্ধান্তে পৌঁছানোর জন্ত কঠিন সংগীতের শ্রেষ্ঠ নিদর্শনগুলি অবশ্যই অপরিহার্য। সরল একটি গান থেকে জটিল অপেরা এবং ধর্মীয় উপাসনা-অনুষ্ঠানের জন্ত সংগীত-ব্যবহারের চিরচরিত প্রথা পর্যন্ত সংগীত কখনই মানুষের কোমলতম ও গভীরতম আবেগের সহচরী হতে বিরত হয়নি এবং এইভাবে তাদের মহিমাযিত করার পরোক্ষ উপায়ও অবলম্বিত হয়েছে।

অন্তর্নিহিত উৎকর্ষের অস্তিত্ব ছাড়াও আরো এক দ্বিতীয় অসুসিদ্ধান্তের উপর আমরা জোর দিতে চাই।

যদিও সংগীত বাহ্যিক বিষয়বস্তু ব্যতিরেকেই রূপগত সৌন্দর্যের অধিকারী, তাই ব'লে ঐ রূপের কোনো ব্যক্তিত্ব-গুণ নেই একথা সত্য নয়। কোনো একটা বিষয়কে আবিষ্কার করা এবং তাকে পরিব্যক্ত করার প্রক্রিয়া সর্বদাই এত অসাধারণ এবং অনির্দিষ্ট যে কোনো সাধারণ সংজ্ঞার মধ্যেই অন্তর্ভুক্ত করা চলে না। এই প্রক্রিয়াগুলি অতি স্পষ্টভাবে এবং স্বার্থহীনভাবে বিশেষায়িত। গ্যেট-এর কোনো কবিতা, লেসিঙ-এর কোনো ক্ষুদ্র কবিতা, থোবফাল্ডসেন-কৃত মূর্তি বা ওভারবেক-চিত্রিত কোনো চিত্র যেমন দৃঢ় এবং স্বাধীন ভিত্তির উপরে দাঁড়িয়ে আছে, তেমনি দৃঢ় এবং স্বাধীন ভিত্তির উপরেই মোৎসার্ট-এর অথবা বীটোফেন-এর বিষয় (বিষয়) দাঁড়িয়ে রয়েছে স্বতন্ত্র সাংগীতিক ধ্যান (থিম্‌স্) উদ্ভূতির মতোই একক এবং চিত্রের মতোই স্পষ্ট। তারা ব্যক্তিত্ববিশিষ্ট, ব্যক্তি-ভাবিত এবং চিরন্তন।

সংগীতে বৌদ্ধিক উপাদানের অভাব সম্পর্কে হেগেল যে ধারণা পোষণ করতেন তা মেনে নিতে আমরা যেমন অক্ষম তেমনি সংগীতের একমাত্র কাজ আভ্যন্তরীণ অব্যক্তিত্বকে (‘ইনার নন-ইণ্ডিভিজুয়ালিটি’) বা নৈর্ব্যক্তিকতাকে প্রকাশ করা—এই উক্তিটিকেও আমরা অসম্মিত মিথ্যা ব'লেই মনে করি। হেগেল-এর সংগীত-চিন্তার দিক থেকে দেখলেও দেখা যাবে সংগীতরচয়িতার অন্তর্নিহিত রূপ-কল্পনার ,

এবং বস্তুস্বপ্ননির্মাণের বৃত্তিটিকে উপেক্ষা করলেও তা সংগীতকে বিতর্ক মানসিক অবস্থার স্বাধীন অভিব্যক্তি ব'লে স্বীকার করেছে এবং তা থেকে সংগীতের ব্যক্তিত্বহীনতা কোনোভাবেই অস্বীকার্য হিসাবে পাওয়া যায় না, কারণ যে মন সৃষ্টি করে, তা আসলে ব্যক্তিত্ববিশিষ্ট।

কি ক'রে বিভিন্ন সাংগীতিক উপাদানের নির্বাচনে এবং নির্মাণে ব্যক্তিত্ব আত্মপ্রকাশ করে আগেই আমরা তৃতীয় অধ্যায়ে নির্দেশ করেছি। অতএব সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই ব'লে যে দোষারোপ করা হয় তা সম্পূর্ণই অসমীচীন। সংগীতের বিষয়বস্তু আছে অর্থাৎ সাংগীতিক বিষয় এবং তা শুধু কোনো শিল্পের সুন্দরের মতোই দৈব জ্যোতিরই সঞ্জীবনী ফুলিঙ্গ। তবু দৃঢ়ভাবে অল্প কোনো বিষয়বস্তুর অস্তিত্ব অস্বীকার করার দ্বারাই সংগীতের 'প্রকৃত বিষয়বস্তু'-কে সুরক্ষিত করা সম্ভব। অল্পাঙ্গ বিষয়বস্তুর মধ্যে যে অনির্দিষ্ট আবেগ নিহিত থাকে তা দিয়ে সংগীতের আত্মিক শক্তিকে ব্যাখ্যা করা যায় না। আত্মিক শক্তির আরোপ করা চলে সংগীতের রূপের নির্দিষ্ট সৌন্দর্যেই—যে রূপ মনের বু'দ্ধপূর্বক বিভ্রাসের উপযোগী বস্তুর উপরে মানবিক মনের অব্যাহত ক্রিয়ার ফলবিশেষ।

